الحق أقول لك

... ما شهدت به ...

طالعت هذه الفقرة من كتاب ضابط ألزاسي شاب ، كلف من قبل سارى عسكر بوناپارته بإقامة التحصينات على طول الساحل المصرى الشمالى . وعاش فترة فى منطقة فوه ، ودسوق ، وسيدى سالم ، وبلطيم ، والبرلس ، وبرارى الحامول :

« لن تدرك ، مهما بلغ بك الخيال ، مدى فقر الفلاح وبؤسه ، فهو لا يكاد يجد ثمن جلباب أزرق يلبسه طوال العام . يعيش مع أهله ومواشيه وكلابه فى مساكن هى مباءة الحشرات . يتقشف فى مأكله إلى درجة أن الغذاء اليومى لواحد من أبناء بلادنا على ضفاف الراين « الألزاس » قد يكفى عائلة الفلاح المصرى لبضعة أيام . ولست فى هذا متغالياً ، فالبؤس هنا بلغ قرارته .

« ومع هذا ، فالناس هنا أهل مرح ، يأسرك لطفهم . وإذا تعمقت الملاحظة رأيت أن رقة شعورهم ، وتوقد ذهنهم يفوق ما نلاحظه فى فلاحينا الفرنسيين . وما السمعة التى تلصق بهم فى أوربا عن ضراوتهم سوى أثر من آثار غضباتهم السريعة . فطويتهم سليمة ، وطباعهم كلها دماثة . حتى الحيوانات التى تؤالفهم يبدو كأنها اكتسبت طبيعتهم . فالثور يجر المحراث هادئاً مطيعاً ، والطلائق لا تعرف الشراسة . والثعابين تتسلل تحت حصير الفلاح ، وتعيش معه دون أن تؤذيه ، وكلابه قليل منها ما يصاب بالسعار ... إن الجو المحيط بهؤلاء الناس يفيض بنفحات الحضارة ... »

ومن كتاب شارل ديديبه « ليالى القاهرة » الذى نشر فى باريس سنة ١٨٦٠ ، وعاش مؤلفه فى القاهرة حقبة طويلة ، حوالى منتصف القرن الماضى :

« لا يوجد فى أرض الله الواسعة شعب أسلس طبعاً من أبناء الفراعنة هؤلاء ، والمصرى يحتفظ بدماثة طبعه تحت ثيابه العسكرية ، وتظهر حضارته المتأصلة إذا ما قورن بالعسكرى التركى ، ذلك الجلف الهمجى الذى يفاجئك هو وضباطه بفظاظتهم . على حين أن المصرى يحتفظ ، مجنداً ، بهدوء سريرته ، وكرم طباعه ، وسماحة سجاياه » .

تحية العاملين

نتلق من مكتب ملحقنا الثقافى بڤينا ، وعلى غير نظام ثابت ، نشرتين ، واحدة باللغة العربية ، مطبوعة بالجستتنر تلخص تلخيصاً وافياً الحياة العقلية فى عاصمة من عواصم الفن والفكر ، ومدينة من مدن الجمال بكل معانيه .

وكثيراً ما أثارت هذه النشرة فى نفسى ذكريات إقامة قصيرة بتلك المدينة أيام صباى . وأهم من ذلك : أن هذه النشرة تشبه مرآة مسحورة . المفروض فيها أن تعكس — وهى تعكس فعلا — الحياة الثقافية بڤينا . وإذا بها تعكس لعينى ، كالمرآة المتاوجة ، صورة الحياة الفكرية فى بلادى . وإذا بهذه « تنسخط » صورتها فى المرآة ، وتتضاءل وتتداخل حتى لتشبه خيال القزم المبطط ، المفلطح ، « المبعجر » الذى يظهر فى بعض المرايا المتاوجة .

والنشرة الأخرى تصدر باللغة الألمانية ، مطبوعة على ورق صقيل ، لتوزع على الشعب النمساوى . عنوانها طبع على قاع أخضر ، وشبه مستوحى من الفن المصرى القديم ، يصور النيل بالطريقة التى صور بها أجدادى

المظهر الدنيوى للإله « حابى » ، وعلى صفحته المتاوجة زهرة اللوتس فى تفتحها ، وفى انضمام أكمامها . وتتقارب الخطوط الخضراء حتى تتحول فى أعلى الرسم إلى أديم أخضر ، يسطع فيه الهلال المثلث النجوم .

وتحت نظرى ، وأنا أكتب ، العدد الرابع من هذه النشرة الشهرية وعنوانها Der Nil « تصدر فى ڤينا باللغة الألمانية عن شئون الثقافة فى مصر : السيد أحمد عطية الله ، الملحق الثقافى للمفوضيه المصريه بفينا » ، وإليك بعض محتوياتها :

– صورة لأوركسترا الإذاعة المصرية ، يقوده الأستاذ النمساوى الكبير فرانز ليتشاور .

– من محاضرة للدكتور إرنست بانرت (جامعة جراتز) عن تطور الثقافة فى مصر الإسلامية .

– الخبر المزيف الذى صدر عن غير مسئول بدار الكتب ، يزعم أن الدار سوف تعير بعض كتبها للقهاوى ، فى سبيل نشر الثقافة بين أفراد الشعب .

– التلميذ المصرى الذى نشرت عنه وزارة التربية خبر مخترعاته العديدة .

– اليوبيل الذهبى للنادى الأهلى ، مع صورة جميلة لحوض السباحة بالنادى .

– سباق السباحة فى قناة السويس .

– اكتشافات البعثة السويسرية الألمانية بجوار الأهرام (معبد الشمس من عهد أوسركاف ، أحد ملوك الأسرة الخامسة) ، مع صورة لرأس تمثال مكتشف .

– نظم التعليم فى مصر .

– ست عشرة مرشحة لمجلس الأمة (العدد صادر فى ١٥ يونية ١٩٥٧) .

– المتحف الزراعى بالدقى ، مع صورة جذابة لحديقة المتحف ، وبها تمثال الفلاح المصرى ، وخلفه واجهة بناء المتحف .

– صورة لطابع بريد العيد الألفى للأزهر الشريف .

ولم أتنبه إلى أن التزمت ضيع علينا فرصة التعريف بما يعنيه هذا الطابع ، إلى أن طالعت هذه الأرقام على صورة الطابع ٣٦١ – ١٣٦١ ، بالأرقام الهندية وحدها ، وبالتقويم الهجرى كما ترى ، وعلى طابع ينتقل إلى أقاصى الأرض . ولا تحسبن أن الحروف اللاتينية ، والأرقام الأفرنجية طوردت من الطابع تمام المطاردة . فقيمة الطابع ، واسم مصر ، وكلمة بوستة ، كل هذه كتبت لمن لا يعرفون الحروف العربية . أما العيد الألفى لأقدم جامعة فى العالم ، فأمره سر بيننا ، وبين قراء العربية ، والأرقام الهندية !

– مصر تنشىء أول مدرسة للباليه ، وتستشير أستاذ الباليه موسييف ، وتوالى تدريب « كورال » الأوبرا .

– الجناح الفولكلورى بالمتحف الزراعى

(وصورة التختروان بجمليه ، وفرقة الطبل البلدى أمامه) .

– الصفحة الأخيرة خصصت كلها لفن المصور محمد ناجى ، بمناسبة مضى العام الأول على لقاء ربه .

كل هذا فى مجلة باللغة الألمانية تتألف من ثمانى صفحات :

وإذا كانت النفوس كبـاراً
تعبت فى مرادهـا الأجسـام

رواد الاخراج المسرحى

طالعت فى الشهر المنقضى كتابين فى فن الإخراج المسرحى ، ألفهما اثنان من جهابذة المسرح فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن : جوردن كريج ابن الممثلة إلن ترى ، وستانسلافسكى مخيى « مسرح الفن » فى موسكو .

ولا أحسب ممثلا محترماً فى أى ركن من العالم لم يسمع بهذين الاسمين ، إن لم يكن قد طالع ، ودرس ، وطبق ما درسه فى مؤلفات هذين الرائدين .

كتاب « الفن المسرحى » لجوردون كريج ، وكتاب بنفس العنوان لقسطنطين ستانسلافسكى .

لم أطالعهما من قبل ، ولكنى أعرف عن صاحبيهما أكثر مما طالعت ، فقد رأيت أثر هذين القطبين فى المسرح الأوربى من بوخارست شرقاً ، حتى لشبونة غرباً ، ومن برجن شمالا ، حتى مونتفيديو جنوباً ، إلى جانب آثار ماكس راينهارت ، وجاستون باتى ، وچاك كوپو ، ولويس چوفيه ، وچورج پتويف .

وكنت أعرف عن يقين أن الجيل الحديث ، بل والمخضرم ، من ممثلينا درسوا أعمال كريج ، على الأقل ، ويواصلون دراستها. وربما عنوا بقسطنطين ستانلسافسكى. ولكنى كنت أعجب أن لا أرى أثراً ، أى أثر ، لتعاليم أيهما ، لا على المسرح ، ولا على ألسنة « نقاد » المسرح عندنا .

وبطل العجب بعد مطالعة الكتابين . فالتمثيل مران وممارسة ، والإخراج كالتمثيل ، لا يكفى أن يدرس فى الكتب . مثله فى ذلك مثل دراسة فنون الموسيقى والتصوير والنحت والعمارة .

ومع ذلك فإنه يبدو لى أن أثر قراءة هذه الكتب يجب أن يشبه أثر فتح النوافذ فى غرف مغلقة منذ زمان طويل . ولا شك أن كتابات ستانسلافسكى وكريج فتحت الأذهان ، وحررت الفن المسرحى ، وجددت مناحى التفكير فى وسائل الإخراج من أداء ، وإيقاع وإضاءة وملابس وديكور .

ولكن الأهم من الكتب ذاتها هو الثورة المسرحية التى أثارها ستانسلافسكى فى « مسرح الفن » بموسكو ، حين عرف كيف يخرج تمثيليات أنطون تشيخوف على المسرح ، وكان يظن بها أنها روايات كتبت لتقرأ . وتبعه ، كل فى ناحيته ، وبطريقته ، جوردن كريج وماكس راينهارت ، ثم لونى پو .

كان المسرح الأوربى قبل هؤلاء — مسرح ساره برنار ، وإليونورة دوزى ، والسير هنرى إرڤنج — شبيهاً بما عرفناه فى مصر ، وما زلنا نراه رأى العين فى مطالع النصف الثانى من القرن العشرين : مسرح تقليد الطبيعة فى المنظر ، والملبس ، والإضاءة ، مسرح الممثل الذى يهوش بيديه ، ويصطنع أصواتاً عجيبة فى الإلقاء ، ليضحك ، أو يغضب ، أو يسخر . وإذا تميز ذلك المسرح القديم بشىء ، فبعبقرية أفراده الموهوبين ، ويمكن أن يعدوا على أصابع اليد فى مدى القرن التاسع عشر كله !

وتحول المسرح إلى إيحاء ، وإلى عناية بالنفاذ إلى أعماق الشخصية ، وإلى تفهم لعنصر الزمن فى إيقاع الرواية. وهزأ المسرح الحديث بتقليد الطبيعة ، وتحول من مجرد أفراد يؤدون أدوارهم ، جاهدين أن « يلبسوا » أن أو « تلبسهم » أدوارهم ، إلى مجموعة متكاملة من إلقاء وضوء وحركة ، ومنظر وملبس ، ليس المهم فيها أن تجىء صورة طبق الأصل من الطبيعة ، وإنما المهم أن تنفذ إلى كيان المستمعين والنظارة ، بحيث يخرجون من « التياترو » وقد استضاءت بصيرتهم بالمعنى الذى قصد إليه المؤلف ، وفهموا الشكل والقالب الذى صاغ فيه المؤلف روايته . لم يعد فن المسرح فردياً ، شبيهاً بالعزف المنفرد ، وإنما أصبح فناً جماعياً ، كفن الأوركسترا ، وفن الباليه .

وفى هذا العدد من « المجلة » مقال عن المؤلف المسرحى الإيطالى لويجى بيرانديللو ، أدعو القارئ بعد مطالعته لهذا المقال القيم أن يتصور رواية من تمثيليات بيرانديللو يؤديها المسرح المصرى بطريقته التى أكل عليها الدهر وشرب ، وأترك لتصوره أن يثير فيه من الضحك ، أو الرثاء ، ما يوائم مزاجه . . .

لا يمكن إدراك ما حدث من تطور للمسرح فى الغرب عن طريق الكتب ، حتى لو كانت مؤلفات ستانسلافسكى وجوردن كريج . إنما الواجب أن يتلقى رجال المسرح عندنا دروسهم العملية بالمشاهدة المباشرة ، وبحضور التدريبات بمسارح موسكو وباريس وفلورنسا وبايروبت وأدنبرة . ولقد ذكرت بايروبت لما حدث فيها من تطور بالغ فى إخراج درامات فاجنر الموسيقية ،

كما ذكرت فلورنسا وأدنبرة لأن بكل من هاتين المدينتين مهرجاناً سنوياً (المايو الفلورنتيني، ومهرجان أدنبرة فى أغسطس وسبتمبر) يدعو فيه منظمو المهرجان فرقاً مختارة من المسارح الأوربية المعروفة بالبحث والدرس والتجديد.

ومصيبتنا فى مصر أن بعض رجال الفن عندنا، من أكبرهم إلى أصغرهم، قد ابتلوا بالغرور، وطغت على فنون المسرح والسينما والإذاعة والموسيقى موجة من العزة والتفاخر الكاذب صورتهم لأنفسهم زعماء فى كل هذه الفنون. فإذا سألتهم: عرفنا الزعماء فأين الأتباع؟ أجابوك فى غمغمة وهمهمة، لا تتبين فيها إن كانوا يقصدون بلاد الوقواق، أو جزائر خوريا موريا.

فإذا تحدثت إليهم بصراحة، ترجموا أقوالك بلغة التحليل النفسانى من نوع: إنك تشكو مركب النقص، أو إن وعيك الباطنى غربى. وما بهم من حاجة إلى فرويد، أو أدلر. فإن وعينا الظاهر والباطن ينادى بأننا فى أول الطريق، وبأن بلاداً أكبر منا، وأغنى، ما زالت تسعى، وتفخر بدعوة الخبراء، والأساتذة، وكبار أهل الفن ليأخذوا بيدها فى مدارج الحضارة العليا.

وقبل أن أنسى: عرفت مؤخراً أن جوردن كريج ما زال حيا يرزق، وكنت أحسبه فى ذمة التاريخ إلى جانب ستانسلافسكى وماكس راينهارت إلخ: فإذا به ينشر مذكراته، وقد أوفى على الثمانين.

أف من البرنامج الثانى

مضمون الشكوى المرسلة إلى إحدى الصحف اليومية: «الموجة ضعيفة وبها خشخشة تمنع من حسن الاستماع» وجهت الصحيفة، مشكورة، نظر الإذاعة إلى ضعف الموجة إلخ. ولكن الشاكى لم يكتف بهذا، بل واصل شكواه، دون أن يقف ليتنفس: «ولماذا لا يذيع هذا البرنامج الأغانى المصرية...» (إلى آخر الموشح القومى)

فأجابته الصحيفة، مشكورة أيضاً، بأن البرنامج الثانى مخصص للثقافة الرفيعة، ومكان الأغانى، التى يشير إليها الشاكى، فى البرنامج العام، وغيره من البرامج المماثلة.

يخيل إلينا أن هناك ثأراً مبيتاً بين بعض الناس وبين الثقافة الصحيحة. وهو ثأر يولد الحقد، والحقد يورث ضعف البصيرة، وها هوذا يسبب الصمم. فالأغانى تملأ علينا أوقاتنا، وتقتحم علينا خلواتنا، من الساعة السادسة صباحاً، على ما أظن، حتى بعد انتصاف الليل. ويؤكد لى بعض العارفين أن هذه الأغانى تسمع أحياناً فى الساعات الأولى من الصباح، قبل أن يتبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود. ويظهر أنها تذاع لمن لا يستطيعون العيش ولا الصحو ولا النوم دون هذه الأغانى متمثلين بقول القائل: «قليل من الأغانى تصلح... المعدة!»

وهذه الأغانى — إلى كل ذلك — يتكفل بإذاعتها مطربون ولدوا وفى حلوقهم... حناجر — اقرأ حناجر بالحاء — من ذهب. وعلى أكثر من محطة رئيسية، وبموجات تصل إلى جبل قاف، بحيث يمكنك فى أية ساعة من ساعات الليل والنهار أن تتعثر فى أغنية.

ماذا دهى أولئك الناعين على الموجة المتواضعة التى تذيع برنامجاً ثقافياً متواضعاً: فى الزمان، فهو لا يستغرق سوى ساعتين كل ليلة. وفى المكان، فهو لا يتعدى وراق الحضر.

ما ضرهم أن تحقق الإذاعة المصرية لأهل الحجى والثقافة رغبة مشروعة فى الاتصال بالتيارات الحضارية الكبرى؟

رفقاً أنجشة بالقوارير!

جان سبيليوس

توفى فى العشرين من الشهر الماضى الموسيقى الفنلندى چان سبيليوس عن واحد وتسعين عاماً . وأكاد أقول : إن الرجل خلد فى حياته ، وصورته منطبعة فى ذهنى انطباعاً عجيباً ، فيها الكثير من تقاطيع وجه « شيخ البلد » بالمتحف المصرى ، قد من الصوان ،لا من الخشب . وموسيقى الرجل فيها الكثير من سماه : عنفوان وفخامة ، ينطبق عليها الوصف الوارد فى « نشيد الإنشاد » الذى لسليمان : « من هى المشرقة مثل الصباح ، جميلة كالقمر ، طاهرة كالشمس ، مرهبة كجيش بألوية ، كل رجل سيفه على فخذه من هول الليل »

عرفت اسم سبيليوس فى عشرينائى ، قبل أن أسمع باسم بلاده فنلندة . وأقسم أن ثلاثة أرباع سكان العالم المتحضر كانوا فى مثل حالى ؛ سمعوا باسم باسيليوس قبل أن يسمعوا باسم بلاده ، أو مقروناً باسم بلاده . لأن فنلندة أيام دراستى للجغرافيا كانت إمارة من إمارات روسيا القيصرية .

وعرف العالم سبيليوس عن طريق مقطوعة من أبسط مؤلفاته : « الڤالس الحزين » ، ألفها لتعزف فى منظر من رواية تمثيلية أظنها فنلندية يصور البطل — أو البطلة — يعالج سكرات الموت . تشكلت هذه المقطوعة بكل أشكال موسيقى الآلات . فانتقلت من الأوركسترا الكبير إلى أوركسترا القهوة والحلوانى ومشرب البيرة ، وكازينو مدينة المياه المعدنية . وكانت « فرس رهان » لعازف البيانو فى السينمات الفقيرة ، أيام الفيلم الصامت ، يصور بها منظر الموت ، أو الحزن ، وربما عزفها اصطحاباً لغروب الشمس أو طلوع القمر فى آخر الليل .

ومن عجائب الصدف أن تجىء مقطوعة « الڤالس الحزين » ضمن مواد البرنامج الثانى المصرى فى الليلة التالية لوفاة الفنلندى العظيم ، ولم يفت رجال ذلك البرنامج أن يقدموا المقطوعة بكلمة تأبين قصيرة جامعة .

وفى ليلة الوفاة كان قائد الأوركسترا البريطانى السير مالكوم سارچنت ضيفاً على أوركسترا هلسنكى ، يقود سمفونية لسبيليوس من سمفونياته السبع ، فقال كلمة فى تأبينه : لقد فقدت فنلندة ملكها غير المتوج .

وفى نفس الوقت كان السير جون باربيرولى قائد أوركسترا « هاليه » بمنشستر يؤبنه قائلا : إن منارة من منارات الفن فى العالم قد انطفأت هذا المساء .

وقد درجت بريطانيا منذ عدة سنوات على أن يقيم واحد من أوركستراتها كل عام حفلة موسيقية للاحتفاء بعيد ميلاد الشيخ العظيم ، يحيى قائد الأوركسترا فى أولها وآخرها ، عبر الأثير ، رجل فنلندة الأكبر ، القابع فى منزله بضواحى هلسنكى .

موسيقى سبيليوس هى فنلندة بمناظرها الطبيعية : غاباتها وبحيراتها ، وبأساطيرها المجموعة فى ملحمتها الشعبية الكبرى « الكاليڤالا » .

وسمفونياته السبع يحفظها العالم المتمدن حفظاً يكاد يكون عن ظهر قلب .

وكونشرتو الفيولينة من أهم محفوظات عازفى الفيولينة الكبار فى أوربا وأميريكا وآسيا وأستراليا . . . وأفريقيا .

وسيخصص البرنامج الثانى المصرى سهرته الموسيقية ، مساء الجمعة الحادى عشر من أكتوبر لسماع هذا الكونشرتو ، والسمفونية الخامسة ، والقصيد السمفونى الذى يصور أساطير « الكاليڤالا » ، ويختتمها « بالڤالس الحزين » .

وجدير بالذكر — عزاء لرجال الفن فى كل مكان من الأرض — أن الرجل الذى قضى فى عامه الأول بعد التسعين ، ربطت له حكومات بلاده مرتباً شهرياً ، منذ بلوغه سن الثلاثين ! وحين تعرف ما جرى على فنلندة من أحداث رهيبة فى الستين عاماً التى صرف أثناءها هذا المعاش ، يمكن أن تقول معى : إنه إذا كان سبيليوس جديراً بكرم حكوماته ، فمما لا شك فيه أن الحكومات التى تعاقبت على فنلندة مدى ستين عاماً كانت هى أيضاً جديرة بابن فنلندة البار .

أزمة صغيرة

بقلم الأستاذ فتحي رضوان

حينما فرغت من مسرحيتي « أخلاق للبيع » و « عشر شخصيات يحاكمون مؤلفاً » ، ودفعت بهما إلى دار النشر طلبت إلى أن أكتب لهما مقدمة جرياً على سنة الدار فيما تقدمه لقرائها من كتب . وقعت فى حرج شديد ؛ فكتابة مقدمة لمسرحية ينافى عقيدة من عقائدى الفنية ، وعدم تقديم كتاب إلى القراء يخالف قاعدة من قواعد الدار الإدارية ؛ فكيف يتم التوفيق بين الأمرين ؟ .

وقد يبدو أن الأمر أيسر من أن يحتاج إلى جهد ؛ فالفن أعلى مقاماً ، وأعظم شأناً من النشر والطباعة ، ومن قواعد الإدارة وشئون المال .

ولكنى لم أتناول هذه « الأزمة » الصغيرة من هذا الجانب السهل الميسور الذى يمنحنى بوصفى كاتباً لمسرحية — صفات وحقوقاً ، ترفع من مقامى ، وتسبغ على سلطات تلزم الناس طاعتى واحترامى . أردت أن أناقش هذه « الأزيمة » — إن كان فى اللغة متسع لهذا التصغير— مناقشة فنية فقلت : لماذا لا أقدم للمسرحيتين بمقدمة ! أدير الحديث فيها على الأسباب التى أقنعتنى فى الماضى بأن الأعمال الفنية لا يقوم بعضها مقام بعضها الآخر ، كحروف الجر ، فى شرح مضموناتها ، وبيان مدلولاتها ؟

ورحبت بهذا الموضوع الذى وهمت أنه طريف ، وقلت : إنه جدير بأن يثير جدلا ، وأن يدعو إلى نقاش ؛ وكتبت بضعة سطور كمقدمة لهذا العمل المسرحى الوليد ! . . .

قلت : إن العمل الفنى هو أسلوب فى العرض ، وطراز من البناء ، لا يشرحه أبداً عمل آخر . قد يستطيع عمل فنى أن يسترعى النظر إلى عمل فنى آخر ، وأن يجلو جوانب الجمال فيه ، وأن يثير الاهتمام به ، وأن يكشف عن نقائصه أو معايبه ، وأن يسرد تاريخه ، وأن يقارن بينه وبين عمل ثالث ، وأن يسجل الظروف التى ولد فيها ، وأن . . . وأن . . . إلا أن يعرض ذات العمل الفنى ، ويعرض معناه ، وأن يضع يد قارئه ، أو متذوقه على جوهره .

فكما أن المعمل المعمارى لا يمكن أن تنقل صورته إلى الذهن والعقل ، وإلى الحواس ، وما خلف الحواس من بصائر ، إلا الأحجار التى كون منها ، والألوان التى طلى بها ، والنقوش التى كمل بزخارفها — كذلك لا يمكن أن نفهم القصيدة أو المسرحية ، إلا إذا تأملناهما فى ذاتهما ، وقرأناهما وأطلنا القراءة ؛ فإن بدتا غامضتين ، استعنا بهما ذاتيهما على فهمهما ، وحاولنا أن ندور حولهما : بأن نحيط بالجو الذى ولدتا فيه وبتاريخ واضعهما . دون أن نطرق باب المؤلف أو الشاعر ، ونطلب منه أن يؤلف لنا مقالا شارحاً لعمله الذى فرغ منه ، ونفض يده من متاعبه : فالأعمال الفنية كالألوان : فلكى تعرف اللون ، وتتأثر به — يجب أن تراه ، يجب أن ترى اللون الأحمر ، والأسود ، والقرمزى ، واللازوردى ؛ لتفهم كلا منها على حدة ، ولتتأثر به التأثر الذى يبعثه فى النفوس .

أما البناء والشاعر، فلا يستطيعان أن يقوما مقام اللون الأحمر والأخضر ، فى إحداث أثرهما ، إنما هما يصفان لك تأثرهما باللون دون أن يصلا إلى ماهية هذا اللون ؛ لأن السبيل الوحيد إلى الوصول إلى تلك الماهية هو أن تراه بعينيك أنت ، لا بعينين آخريين ؛ فالعمل الفنى من مثل القصيدة أو المسرحية أو القصة إذن — كالمسجد

الأموى ، وكقصر الحمراء ، وكالأهرام ، وكمسلة كليوباطرة : يقتضيك أن تراه بالذات ، وأن تقف أمامه ؛ فإن لم تحط به وجب أن تتردد عليه ، وأن تقترب منه وتبتعد ، وأن تلف حوله وتدور ، وأن تعلوه وأن تهبط دونه ، وأن تدخل إلى دهاليزه ، وأن تسير فى دروبه ومنعطفاته ، وأن تكشف خباياه ، وأن ترفع السر عن خفاياه ، وأن تقرأ تاريخه . . لا أن تقرأ عنه كتاباً ، أو قصيدة ؛ فما يستطيع الكتاب أن يبنى أمامك ، « لابرنت » اللاهون فى الفيوم ، ولا ميدان بطرس القديس فى رومة .. سيمنحك الكتاب أو تعطيك الصورة متعة فنيه أخرى غير المتعة الفنية التى يمنحها إياك البناء ، أو الميدان الذى صنعهما مهندس مجهول أو ميشيل أنجلو . . .

بيد أن فى الحياة العقلية كما فى الحياة السياسية أوهاماً ، تضل لها العقول ، أو تضل فى بيدائها الأذهان.

فالأعمال الفنية المكتوبة — لأن وسيلتها إلى القارئين اللفظ المكتوب— يتصور بعض الناس أنها تستطيع أن يقوم بعضها مقام بعضها الآخر: فالقصيدة، والقصة الصغيرة، والقصة الطويلة ، والمسرحية ، والمقال — صورة قلمية مادة بنائها الألفاظ ؛ فأنت ترى فى القصة كلمات الحب ، والبغض ، والانتقام ، والعشق والفجور ، والغيرة ، والعظة ، والجلال ، والكمال ، والفناء والبقاء ، والبداية والنهاية . وترى هذه الألفاظ نفسها فى القصيدة وفى المسرحية . وأنت تراها تنتقل بين هذه الأعمال الفنية انتقال أفراد الأسرة الواحدة فى حجرات البيت الواحد ، فتظن أن هذه الأعمال تنحدر من من صلب واحد وتنبع من منبع واحد ، وأنها كالأشقاء بل التوائم : من غاب منها حل الحاضر محله ، وناب عنه ، وأدى وظيفته .

فإذا استعصى علينا فهم القصيدة استطعنا أن نقرأ من ناظم القصيدة بالذات مقالا يشرحها ، وإن طلبنا المزيد من أفكار المسرحية قصدنا دار صانعها ، وطلبنا إليه أن يتحفنا « بملحق » لها أو مذكرة شارحة لمواقفها ومعانيها ، ومدلولاتها ومضامينها . .

وهذا هو الخطأ ، أو هذا هو الخطر. . .

فالعمل الفنى —ولو كانت مادته الألفاظ— يختلف عن عمل فنى آخر ، ولو كانت مادته الألفاظ أيضاً . . .

فالأهرام مصنوعة من الأحجار التى صنع منها أبو الهول ، ولكن الأهرام لا تشرح أبا الهول ، وأبو الهول لا يشرح معبداً مصنوعاً من الأحجار نفسها ولو كان صانع كليهما فناناً واحداً ، بل لو كان مصدر الفكرة فيهما وحياً واحداً . . !

الأهرام هى التى تشرح الأهرام ، وأبو الهول هو الذى يشرح أبا الهول ، ومعبد الكرنك هو الذى يعرض على الناس ، الأفكار التى يحدث بها ، لا معبد الكباش ، وإن كان معبد الكباش طريقاً إليه ، وجزءاً منه .

والكاتب الذى يستدرج إلى شرح مسرحيته مثلا بمقال ، يتصور أنه يشرحها ، والحقيقة أنه يشرح نفسه . يشرح جزءاً آخر من فكرته التى أودعها مسرحيته ؛ فالألفاظ حين توضع فى المسرحية ، تبعث إحساساً معيناً ، وتحرك خواطر بذاتها ، وتسمع الأذن أنغاماً ، وتعرض على العين ألواناً ، على حين تعرض المقالة ، التى تحمل الألفاظ نفسها أنغاماً وألواناً أخرى .

فإذا أخذنا مثلا بيتى شوقى وهو يتحدث عن مقبرة توت عنخ آمون :

أفضى إلى ختم الزمان ففضه ... وحبا إلى التاريخ فى محرابه

وطوى القرون القهقرى حتى أتى ... فرعون بين طعامه وشرابه

وشرحناها بألفاظ من النثر — كدنا نتصور أننا نسجل حادثة فى محضر واقعة يكتبها « أونباشى » بوليس ! فالواقعة مجردة من ثوبها الشعرى أشبه ما تكون برواية حادثة جنائية : حادثة إزالة أختام رسمية أو دخول منزل بقصد

ارتكاب جريمة .حقيقة أن الألفاظ المنثورة قادرة على أن تنقل بالضبط للمعنى الذى أورده شوقى ولكن شوقى لم يرد المعنى وحده ، ولم يرد اللفظ وحده ، ولم يردهما وحدهما ، إنما أراد منهما معاً إيقاعاً خاصاً ، فأى عمل آخر يستطيع أن يجمع هذا كله إلا هذان البيتان نفسهما ؟ . فإن نظمت غيرهما على نسقهما رأيت نفسك أمام عمل فنى آخر ، لا يثير فى نفسك الإحساس الذى يثيره العمل الفنى الأول . .

وقد نذكر هنا المباراة المعقودة بين الشعراء والفنانين من قديم والتى ستستمر إلى الأبد . يقع الشاعر فيها على المعنى ، ويقع الشاعر الآخر على المعنى نفسه دون مظنة للسرقة ، أو شبهة للجريمة ، فترى نفسك بين عالمين من الصور والألوان ، والمرئيات والمحسوسات ، والغيبيات التى لا تحس باليد ، ولا تقع عليها جارحة .

ويعجب الشاعر أو الفنان بالمعنى أو بالصورة التى خلقها زميله ، ويرى نفسه أنه أقدر على عرضها وأقوى فى حسن أدائها ، فيتناولها بإحساسه وقلمه ؛ فماذا يكون ؟ . . عمل آخر ، قد يكون أقل ، وقد يكون أتفه ؛ . . ولكنه على كل حال عمل آخر . .

ويقرأ الشاعر البيت فى قصيدة شاعر قديم ، فيحس أنه يستطيع أن يسرقه ، فى غفلة من الرقباء والعيون ، وينقله برمته ، ويضعه فى عمله هو ، فيشوه المعنى : ينقص أو « يبهت » أو يختفى كأنه لم ينقل من مكانه ، حتى يحسب الشاعر السارق أو الناقل أن بيت الشعر من القصيدة كاللوحات المنقوشة على الجدران ، لا تنقل إلا مع الجدار كله ، فإن نقلت دون الجدار تعلقت أجزاء منها به ، وكأنها قطعة اللحم المتصلة بالعظم ،

سبحان الله ! لقد جعل العمل الفنى ، كولد الوالدين : يرزقان الولد وهو من لحمهما وصلبهما ، ثم ينشأ فى حضنهما ، ويأكل مما يأكلان ، ويشرب مما يشربان ، ثم يرزقان آخر من الصلب نفسه والرحم ذاته ؛ ويكبر فى الحضن الذى رعى أخاه الأكبر ، ثم يطعم من الطعام نفسه ، ويشرب من الشراب نفسه . . . ؛

فإذا أكبر الولدين طويل والآخر قصير ؛ وإذا الأكبر حاد الطبع لا يطيق نفسه ، ولا يطيقه الناس ؛ وإذا الآخر فاتر ، بل بارد . . . ويقلب الوالدان كفيهما ، ويقولان سبحانك ؛ جلت عظمتك ، وتسامت قدرتك . . . ونحن نقول معهما : إن المقالة لا تشرح المسرحية ، والقصيدة لا تشرح القصة ، والقصة لا تشرح الزجل . . . كل مسير لما خلق له ، وكل له وظيفته يؤديها . . .

إذن هؤلاء الفنانون الكبار ، والمسرحيون الضخام ، يضحكون علينا ويخدعوننا ، حينما يقدمون لمسرحياتهم بالمقدمات الطوال . . .

ولكن ، قبل أن أجيب قل لى : من هؤلاء . ؟

— برنارد شو . .

— من غيره ؟ . .

— والله . . .

— لا تطل التفكير . . ليس بين مؤلفى المسرحيات الخالدة — من جعل المقدمة للمسرحية حرفة له وصناعة إلا برنارد شو ! .

وتفسير ذلك هين معروف ؛ فحيوية برنارد شو تجعله يضن على نفسه بأن يكون فقط مؤلف مسرحيات كشكسبير . . فهو فى رأى نفسه ، كاتب ، وناقد موسيقى ، وناقد صور ، ومبشر بأفكار سياسية ، وصانع عهد جديد فى الحياة . وهذه الحيوية ليست متوهمة ، إنما هى حقيقة من حقائق الحياة الأدبية ؛ فلابد لها من متنفس ، والمتنفس « الشرعى » أن تكون المسرحية مناسبة لكتابة مقدمة ، والحقيقة أن المقدمة مطلوبة لذاتها ، مطلوبة نزولا على حكم هذه الحيوية الروحية الدافقة ، وبحسب مقتضيات هذه القدرة الفنية العلمية المتعددة الجوانب ، ولإرضاء شعور الكاتب العالم المتفلسف ، المصلح — ولشعوره بحاجته إلى مزيد من الإلحاح على تقديم أفكاره ؛ لأن هذا الإلحاح يزيد من عمق الناشر بهذه الأفكار ، ويوسع نطاق مريديه وأتباعه . . .

أما العمل الفنى الذى أتمه حينما أتم المسرحية فقد

انتهى حين وضع برنارد شو قلمه ، أو بعد أن وضع آخر نقطة فيه . . لم يعد ممكنا شرحه إلا بهذه المسرحية ذاتها . أما المقدمة فهى عمل فنى آخر يتذوقه القراء ويعجبون به ، وقد يعجبون به أكثر من المسرحية ذاتها . . بل لا عجب أن يكون لمقدمات برنارد شو ، معجبون يكادون لا يعدلون بها شيئاً حتى المسرحيات ذاتها التى كتبت هذا المقدمات بياناً لها وإيضاحاً عن مراميها . .

فمن الناس من يحب المسرحيات ، وإن كان يحب المقالات المرسلة الطويلة ، التى تشرح الفكرة ، وتورد عليها الاعتراضات ، ثم ترد الاعتراضات ؟ وسواء لديهم أن يكون المقال الذى يقرءونه شرحاً لمسرحية أو مقدمة لكتاب ، أو مقالا قائماً بذاته لا يتصل لا بمقدمة ولا بكتاب ، ولكن مما يؤنسهم ويشجعهم على القراءة أن يكون ما يقرءونه ، موصوفاً بأنه مقدمة لمسرحية ؛ لأن ذلك يهون عليهم المطالعة ، ويلطف متاعبها ؛ فالشعور بأنها جزء وجزء غير رئيسى يخفف على الإنسان ، مصاعب المطالعة وهى «التركيز» ، و «حصر الفكر» ، ثم التهيؤ الجاد ، الذى يصرف الإنسان عما عدا المطالعة من أعمال ومهام ومشاغل ومغريات . فإذا وجدوا مبرراً لتناول « المطبوع » الذين يهمون بمطالعته ، بشىء من قلة الجد — استراحت نفوسهم ، وقل إحساسهم بالتبعة : تبعة المطالعة الجادة .

و « المقدمة » لفظ يبعث فى نفس القراء كل هذه المشاعر اللطيفة السهلة ، فإذا ما تورطوا فيها ، واستولت على اهتمامهم ، ودون أن يتكلفوا جهد حصر الفكر ، والتركز ؛ فبها ونعمت وإن لم يتم ، كان الاعتذار حاضراً . . . فهم يقرءون المقدمة ، ولكن الأهم أنهم سيقرءون بعد حين العمل الأساسى ذاته . . فإن فاتهم فى المقدمة شىء ، عوضوه وحصلوه فى الأصل الذى يجتمع فيه كل شىء . . .

وبعد فماذا يضىء المسرحية الغامضة ، والقصيدة الغامضة ، والزجل الغامض ، إن لم تمتد إليها يد المعونة من الأعمال الفنية الأخرى ، لتشرحها ، وتنير غوامضها ؟

ولا أسرع فى الرد على هذا السؤال ، وأسأل : ومن الذى سيشرح لنا الصور الغامضة زيتية كانت أم مائية ؟ من سيشرح السيمفونية ، والصوناتة ، والأوبرا ؟ ومن سيشرح مبنى المسجد والجامع والجامعة ؟

وإنى أكاد أسمع أن فى عالم الموسيقى من يشرح الأعمال الموسيقية ويقدمها للناس فى أسلوب جميل أخاذ ، لا يقف عند حد الشرح الموسيقى ، بل يطرف السامعين بمعلومات فنية أخرى تزيدهم علماً بالحياة ، واتصالا بالفن .

كما أكاد أسمع أن الأعمال المعمارية القديمة والحديثة تلهم عدداً غير قليل من الأدباء والكتاب والمؤرخين بكتب وبحوث ، تضفى على هذه الأعمال أضواء باهرة الجمال .

ولكنى أسائل نفسى : أيشرح هذا كله تلك الأعمال حقاً أم يعكس إحساسات كاتب هذه الفصول والبحوث بالأعمال الموسيقية ، لكى يقدمها للناس . أو بالأعمال المعمارية التى تأخذ بمجامع لبه فتجرى على لسانه شعراً أو شيئاً شبيهاً بالشعر ؟

أما عن نفسى فإنى أذكر أنى كنت أقف فى الفاتيكان مع عالم متمكن من شرح الأعمال الفنية الكبرى هناك ، فقد بدأت أسمع شرحه بأذنىّ أول الأمر ، ثم بإحدى الأذنين ، ثم بنصف أذن ، ثم لم أعد أسمع منه شيئاً ؛ . . فقد كان يصف الأعمال ، فأرانى أختلف معه فى أكثر ما يقوله . . هذا المنظر ، باعث للبهجة ، فى رأيه ، فيشمل نفسى بقتام صفيق . . هذا العمل ، عبر به الفنان عن محنة كان يمر بها وقت أن صنع عمله الخالد ، فأراه لا يعكس محنة ، بل يعكس فرحاً بالحياة ، وإقبالا عليها ، وتقد يراً لها . . .

وقد يقول قائل : إن مرد هذا نقص فى ثقافتى الفنية ، ولكن لا تلق بالك لقول هذا الطاعن المتهجم ؛

فالأمر هنا ليس أمر علم ، إنما هو أمر إحساس وشعور . . .

فالأعمال الفنية ، مقضى عليها ألا تنتفع بألسنة التراجمة والأدلاء ولا بأقلام الشارحين و « المبسطين » ؛ إنها ترجمان نفسها ، تتحدث عن نفسها بلغتها الخاصة ، ومصطلحاتها الخاصة ، فإن فهمنا عنها فبها ونعمت ، وإلا فسيأتى الألوف والملايين بعدنا ، سيقرءون فيعجبون ، وسيقرءون فيغضبون ، وسيقرءون فلا يرتفعون إلى مراتب الإعجاب ، ولا يهبطون إلى دركات الغضب ، ثم سيأتى من بعدهم ، ومن بعدهم ، والعمل الفنى يتجدد ، ويبقى ، ويفهم ويغمض ، ويظهر ، ويختفى ، ويحب ويكره . . . رافضاً طوال الوقت أن يشرحه شارح . وإن كان سيلهم أو يوهم الكثيرين بأنهم قادرون على شرحه وكشف غوامضه ، وتجلية خوافيه . .

هذه « أزمة » أدبية إن شئت ، أو أزمة كبيرة إن أردت ، ولكنها فى رأيى من حقائق الحياة الفكرية الذهنية ، لا فرار منها ، ولا محيص عنها ؛



«مأساة بيرانديللو»

بقلم الأستاذ عبد الغفار مكاوى

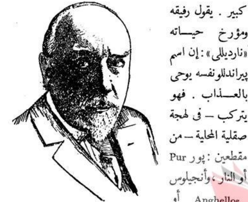
سأله أحد الناشرين أن يدون تاريخ حياته ، فكتب إليه يقول : « تريد أن أذكر لك شيئاً عن تاريخ حياتى . وليس أبغض إلى مما تطلب . وما ذلك إلا لسبب بسيط . فقد نسيت أن أحيا حياتى . نسيت حتى أصبحت اليوم عاجزاً عن كتابة أى شىء . اللهم إلا أننى لا أحيا حياتى ، بل أكتبها[٨] » . وإذن فهو لا يحيا حياته كما يفعل سائر الناس ، ولكنه يحيلها إلى مداد ، ويوزع دمه يوماً بعد يوم ، قطرات على حروف المطبعة . . فالسعداء ، كما يقول ، لا يجدون وقتاً للكتابة ! .

لن نجد كاتباً ارتبطت أعماله بحياته مثل بيرانديللو . إن مهازل الحياة والموت — أو مآسيهما إن شئت — هى المسئولة عما كتب . وإذا صح أن كل عمل فنى يخلقه صاحبه مدفوعاً بضرورة داخلية ، فهو ألزم ما يكون لدى هذا الكاتب . وإذا آمنت بما يقوله جوته من أن الفن هو التحرر والخلاص ، فسوف تزداد إيماناً بهذه الكلمة ، كلما ازددت تأملا فى أعمال هذا الشاعر الكاتب الفيلسوف . قد تحمل عبارة جوته حين نسمعها اليوم شيئاً غير قليل من الغرور والزهو والكذب ، ولكنك ستصدقها حين تصدر عن رجل مثل بيرانديللو وهو يقولها فى تواضع وطيبة واستسلام . وأنت — بعد — لا تدرى هل حياته هى مرآة فنه ، أو فنه هو مرآة حياته .

* * *

ولد فى عام الوباء .

واختارت له الأقدار أرض صقلية : جزيرة تعيش على الفطرة . للتقاليد والخرافات الشعبية فيها سلطان كبير . يقول رفيقه ومؤرخ حياته «ناردیللی» : إن اسم بیراندللو نفسه یوحی بالعذاب . فهو يتركب — فى لهجة صقلية المحلية — من مقطعين : پور Pur أو النار ، وأنجيلوس Anghellos أو الرسول ، أى رسول النار ، رسول التراچيديا القديمة . . رسول أجا ممنون[٤] . .



اجتاحت الكوليرا جزيرة صقلية فى عام ١٨٦٧ . كان الناس لا يحركون ساكناً . إنهم ينتظرون الموت بعيون مفتوحة . ولم يكن أمام السيدة كاترينا — أم بيراندللو — إلا أن تفر بنفسها إلى الريف . أما زوجها ستيفانو فقد منعته أعماله من مغادرة المدينة . وسرت إليه العدوى فعالجوه بالنبيذ والطوب المحترق . واستطاع أن يغالب المرض . فقد كان عملاقاً يبدو كأنه بطل من أبطال الإغريق . ولكن العملاق لم يستطع أن يخفى الشحوب البادى على وجهه حين رجع إلى بيته ، وانهار فلم تحمله ساقاه . وبنظرة واحدة عرفت كاترينا كل شىء ، وغامت الدنيا فى عينيها . فى هذه الليلة وضعت وليدها ، فى عتمة الظلام والحزن ، فى جو مشبع برائحة الجثث والرعب . وكذلك فتح لويجى عينيه على المأساة ، كأنما قذفت به بين الأحياء نفضة قلق . وكأنى بالطفل

* الأرقام فى هذا المقال تشير إلى المراجع .

قد خاف أن ينظر إلى الهاوية الممتدة تحت بصره ، فأغمض عينيه ، وعاد ينظر فى نفسه . وتلفت فوجد قريباً منه غابة من أشجار البلوط والزيتون ، يسميها الناس فى بلده باسم « العماء »[٤] . .

* * *

ولم تكن مشاهد الصبا مقصـورة على مدينة « جريجنتى » القديمة ، بمعابدها وأبراجها وقلاعها ، بل امتدت إلى ميناء « أمبدوقل » ، وهو ضاحية من ضواحى المدينة ، يكسوها الغبار الأصفر المتصاعد من مناجم الكبريت ، وتزدحم بعمال المناجم البؤساء . وسجن « سان فنت » يطل على المدينة من عل ، وتستطيع أن ترى أشباح المساجين من بعيد ، كأنهم طائفة من المعذبين فى طبقة من طبقات الجحيم ؛ أما الشوارع فهى فى النهار مسارح لمعارك لا تنتهى ، والشمس لا تنفك تصب عليها حمماً لافحة . وكم وقف بيراندللو وهو صغير ليشاهد المواكب التى تعبر شوارع المدينة فى صفوف لا تكاد تنتهى : « كانت أجراس كنائسها الثلاثين تدق من الصباح إلى المساء ، وترسل الشكوى والدعاء إلى الصلاة ، وتنشر حولها جواً من الحزن الغامض المقدس . ولم يكن يمر يوم بغير أن يعبر الشارع موكب جنازى ، يسير فيه الأطفال اليتامى بثيابهم البيضاء ، ووجوههم الشاحبة ، وظهورهم المحنية . ولم يكن شىء يثير الحزن فى النفس كرؤية هؤلاء الأطفال المعذبين ، يرهبهم شبح الموت الذى يسيرون فى موكبه يوماً بعد يوم ، وفى يدكل منهم شمعة يختنق لهيبها فى ضوء الشمس . . » أما الاحتفال بذكرى القديسين فكان يتم مرة فى كل سنة ، ويسير فيه الصيادون وهم يحملون على أكتافهم تابوت القديس جالوبير ، ويقفون من حين إلى حين ليجرعوا زجاجة من النبيذ ، والجماهير التى أسكرتها النشوة الصوفية تتدافع من حولهم ، وتتبرك بهم .

كانت مربيته ماريا ستيلا تنتزعه من الفراش قبل أن يطلع النهار . ويسيران معاً إلى الكنيسة ، وهناك يرتل ما لقنه أبواه من وصايا المسيح . ولكن حادثة صغيرة باعدت بينه وبين هذا الشعور الدينى ، فقد اشترى له أبوه بذلة بحار صغير ، اعتاد أن يتباهى بها فى أيام الأحد ، ويضع على رأسه قلنسوة صغيرة . وبينما كان يسير كالأمير الصغير ، إذ رأى طفلا مهلهل الثياب يلعب فى الماء ، فلم يتردد بيراندللو أمام هذا المشهد المؤثر فى خلع بذلته الجديدة ، وتقديمها إلى الطفل ، ثم عاد إلى بيته شبه عار ، والقلنسوة على رأسه . ولكن الآباء لا يأخذون الأمور مأخذ الأطفال ، فقد أعادت الأم الفقيرة البذلة الجميلة إلى أصحابها . وبكى لويجى طويلا : « أحرام علينا أن نستر العرايا ؟ » . . وأصبح « ستر العرايا » عنواناً لإحدى مسرحياته التى كتبها فيما بعد .

ولم يكد يتخطى العاشرة بقليل حتى كتب تمثيلية من خمسة فصول سماها « الحلاق » وأراد أن يمثلها فجعل حديقة بيته مسرحاً ، ورتب المشاهد ، والكواليس ، وجرب سلطة المخرج وقسوته لأول مرة فى حياته ؛ وفى ليلة العرض الأولى فوجئ بأحد رفاقه الصغار ممن كان قد طردهم من « فرقته » يعود ليفسد حفلة الافتتاح بصفيره وتهريجه . وولى الممثل المطرود جزاءه ، وعاد الحفل كما كان . ولقد كان لبيراندللو فى أواخر حياته مسرح عرف باسم « أوديسكالكى » أنشأ حوله مدرسة فنية جديدة ، وكان يقدر له أن يكون مركز إشعاع للفن الدرامى فى بلاده وفى أوربا بأسرها . وعرف هذا المسرح المنازعات التى عرفها مسرحه الساذج الصغير .

وحين بلغ الخامسة عشرة من عمره عرضت له حادثتان مؤلمتان ، كان لهما أبلغ الأثر فى إنتاجه القصصى فيما بعد . فقد اكتشف حين كانت عائلته تقيم فى « پاليرمو » أن أباه العملاق يخون أمه المحبوبة مع ابنة عمه التى كان يحبها قبل زواجه . ولم تكد إحدى شقيقاته تبلغ سن النضوج حتى مسها الجنون . وأثر جنونها فى نفس أبيه تأثيراً بالغاً . فقد رأى ، وهو ابن

صقلية التقى ، كأن الله ينتقم منه ، ويعذبه على خطاياه . وقطع الأب علاقته الآثمة ، وكفر عن خطيئته فأوجد لعشيقته زوجاً وأباً لابنه منها . وعاد الوالدان إلى الجزيرة . وبقى لويجى فى « پاليرمو » عند إحدى قريباته . وهناك جرب العذاب الغامض الجميل لأول مرة فى حياته . أحب فتاة تكبره بأربعة أعوام . ظل أكثر من ثلاث سنين يحبها فى صمت ، ويكتب أشعاره ويكتمها عن الناس . وحين نشرت هذه الأشعار احتفى بها النقاد ، وبلغت أصداء مجده شواطئ جزيرته . وعندئذ اعترفت المحبوبة برجولته. وخطبها لويجى لنفسه . وصمم على أن يهجر الفن والشعر ، ويعود إلى الجزيرة ليعمل فى مناجم الكبريت التى يملكها أبوه . وكان أبوه أذكى من أن يرضى عن هذا الزواج المبكر ، فوافق بشرط أن يكمل دروسه . وعاد لويجى إلى« پاليرمو » .

أصبح فى استطاعته الآن أن يزورها ، ويتحدث معها ، ويمثل دور الخطيب الرسمى . ولكنه لم يلبث أن اكتشف أن هذا الدور لا يناسبه فى شىء ، ولكنه لا يستطيع أن يرجع فى كلامه . وقيد اسمه فى جامعة روما ، حيث قضى فيها سنتين سافر بعدهما إلى « بون » ليدرس اللغة الألمانية . وهناك سأله مسجل الكلية :

— اسمك ؟

— لويجى پيراندللو

— جنسيتك ؟

— إيطالى .

— ديانتك ؟

— لا شىء !

— ماذا ؟ !

— قلت لك لا شىء !

فرفع المسجل العجوز رأسه عن الأوراق المكدسة أمامه ونظر إليه لحظة من تحت نظارته ، ثم عاد يقول : لقد تم تعميدك . أليس كذلك ؟ إذن فأنت كاثوليكى ! وأقبل پيراندللو على دراسة فقه اللغة ، وإعداد رسالة الدكتوراه عن اللهجات المحلية فى جزيرة صقلية . ولكنه استدعى إلى وطنه على عجل . فقد مرضت خطيبته . ولم يدر ماذا يفعل . لقد تركها فى رعاية أمه ، وباتت مهددة بالجنون . لقد أصيبت به أخته من قبل . وها هو ينذر خطيبته ولم يدر ماذا يفعل . لقد تركها فى رعاية أمه ، وعاد إلى بون ليتابع دراسته . وحين عاد إلى پاليرمو بعد ذلك بعام ، والتقى بخطيبته التى استقرت فيها بعد شفائها ، وجد نفسه غريباً عنها ، كما وجدت نفسها غريبة عنه . وشعر كأنما نبت له جناحان ، فطار إلى روما ، واعتكف فى دير على قمة جبل مونتى كالفو ،وهناك كتب روايته الأولى« المنبوذة » .

ولم يكد يفلت من هذا القفص حتى وقع فى قفص جديد لم يخرج منه مدى الحياة . فقد زوجه أبوه من « أنتونيتا » ابنة شريكه فى مناجم الكبريت ، وكأنه يعقد صفقة تجارية . وقصة هذا الزواج وحدها مأساة مؤلمة ، طبعت إنتاج پيراندللو بطابعها الحزين ، ووجهته إلى المسرح ليجد فيه متنفساً عن آلامه . لقد وجد امرأة تستقر فى بيته ، ولم يتبادل معها قبل ذلك كلمة واحدة ،ولا عرف أحدهما عن الآخر شيئاً .وبدأت قصة طويلة تفيض بالغيرة والمرض والجنون .كان الأصدقاء يزورونه فى بيته ، ما بين رسام وشاعر وممثل . كان أحدهم يرسم صورة لأنتونيتا ، أو يهدى روايته للويجى .

وفى هذه الفترة من حياته نشر أبياتاً من شعره فى صحيفة الحياة الإيطالية La vita italiana وكتب عدداً كبيراً من قصصه ورواياته ، كما حارب أسلوب « دانونتزيو » فى الكتابة ، وإن لم يستطع أن يزحزحه عن عرش البلاغة . وكتب أولى مسرحياته ذات الفصل الواحد ، وظهرت أولى مجموعاته القصصية فى روما وتورينو ، كما رأى أول أطفاله نور الشمس . وكانت مأساة أنتونيتا قد بدأت منذ حين ، مأساة باطنية تزيد الأحداث من قسوتها يوماً بعد يوم . « كان پيراندللو يسمح لها بأن تقابل صديقاتها ، بشرط ألا يتكلمن فى الأدب » .

وكان يعمل النهار كله ، ويتريض فى المساء فى صحبة كلبه العزيز .

وفى إحدى الليالى عاد من نزهته اليومية ليجد امرأته طريحة الفراش ، مشلولة الساقين . كانت قد قرأت الرسالة التى بعث بها أبوه يعلن فيها ضياع ثروته . لقد غرق منجم الكبريت ، وفقدت أنتونيتا مهرها الذى ادخره لها فى أعماله . وكان ذلك هو الخراب بالنسبة لبيراندللو وزوجته وأطفاله الثلاثة . نصح له أبوه أن يلجأ إلى حماه . وأبى لويجى أن يطلب العون من أحد . وفكر فى الانتحار ، فقد تستطيع زوجته وأولاده أن يعيشوا مع جدهم بعد موته . غير أن ارتباطه بالفن يجعله يتشبث بالحياة . ليت القدر يحقق له المعجزة فيختفى بغير أن يموت ! وأعجبته هذه الفكرة فبدأ يكتب روايته « المرحوم ماتياس باسكال » . وقرر أن يلجأ إلى قلمه ، فانكب على العمل ، وعرف طريقه إلى الناشرين ، وباع روايات لم يخط فيها حرفاً . واشتغل أستاذاً للأدب فى إحدى كليات البنات . وأخذ يعطى دروساً فى اللغة الإيطالية لعدد من الألمان .

كانت أنتونيتا إلى هذا الحين بلا حراك ، فقد ألجأها الشلل إلى الفراش . واعتاد بيراندللو أن يقضى الليل إلى جوارها ، ويكتب على ضوء مصباح زيتى . وبعد قليل سعت إليه الشهرة ، وجمع ثروة لا بأس بها ، وترجمت رواياته إلى اللغتين الفرنسية والألمانية . وتماثلت زوجته للشفاء ، وإن لم يعد إليها هدوءها الروحى . لقد بدأت الغيرة تنهش صدرها ، وصور لها الوهم أشباحاً من الممثلات والمعجبات يحطن بزوجها ، ويحطمن حياتها . وظلت هذه النار تحرق روحها وعقلها ثمانية عشر عاماً حتى تركتها رماداً . وظل بيراندللو على وفائه لها ، يطوى عذابه فى قلبه ، وينفس عنه فى قصصه ومسرحياته . كانت عيناها المروعتان تتبعانه فى كل مكان . صحا ذات ليلة فوجدهما تحملقان فيه ، كأنهما تتجسسان عليه حتى فى نومه . لم يكن يطيق أن يراها تتعذب أمامه ، فكان يقدم لها كشف الحساب عن كل حركاته وسكناته ، ويسألها الصفح والغفران عن أخطاء لم يفكر فيها ، ويقف أمامها كما يقف الشحاذ أمام باب لن يفتح له أبداً . . ولكن إخلاصه لم يغنه شيئاً ، كما لم تنفعه كل محاولاته للظهور أمامها على حقيقته ، مجرداً من كل قناع . إن لويجى الحقيقى لم يعد له وجود . لقد صار رجلا آخر ، صنعته من أوهامها وغيرتها وجنونها . وفى هذا الازدواج سر مأساته . وفيه مفتاح عدد كبير من مسرحياته ؛ « لكل حقيقته » ، و« ست شخصيات تبحث عن مؤلف » ، و « كما تهوانى » . . وهنا أيضاً نسمع صرخة « هنرى الرابع » ، « اتركونى أعيش حياتى البائسة » ، « حياتى التى حرمت على » .

وعاش فى سجن غريب . وكانت تفتح خطاباته ، وتراقب زواره ، وتتجسس عليه عند انصرافه من كلية البنات ، وتفتش الكراسات التى يحملها معه ، وتمزق ما تشتم منه رائحة العطر ، وكان الصرع ينتابها فى بعض الأحيان ، فتندفع إلى الغرفة التى حبس نفسه فيها ، وتظل تدق الباب بيديها وقدميها ورأسها . وهجره الأصدقاء ، وما زالت زوجته تصرخ فى وجهه : ما الذى يضمن لى أنك لا تخوننى ؟ » ويضطر بيراندللو أن يسكت أو يطمئنها . .

لم يفكر فى الخلاص منها ، ولا خطر له أن يحبسها فى المستشفى ، ولم يمنعه جنونها من الوفاء لها إلى آخر لحظة فى حياته ، كأنما كان حرصه عليها حرصاً على ينبوع فنه . .

وأقبلت الحرب العالمية الأولى . كان بيراندللو وزوجته يعيشان كما يعيش زوج من الفيران فى مصيدة واحدة ! وكانت المريضة تصرخ : تريدون أن تسمونى ! لم تكن تضع فى جوفها لقمة قبل أن تذوقها ابنتها « ليتا » ، وكأنها إمبراطور رومانى يسخر عبيده ليذوقوا له الطعام خشية أن يسمه أعداؤه ! وتراكمت عليه المصائب : ماتت أمه فى صقلية ، وتركت أباه شيخاً محطماً فاقد البصر ، وذهب أكبر أبنائه إلى ميدان القتال حيث أسر

وأصابه داء الصدر فى سجنه . ومات ابنه الثانى فى خط النار ، وحاولت أحب أولاده إلى قلبه أن تطلق النار على نفسها ، فراراً من جحيم أمها . فلما فشلت حاولت مرة أخرى أن تلقى بنفسها فى نهر التيبر .

كانت الحرب والكوارث المتتالية قد دفعته إلى المسرح . وإذا به يكتب « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » فى عام ١٩٢١ بعد أن ظلت تطارده ستة أعوام كاملة ، ولم يضع القلم من يده قبل أن يبدأ فى « هنرى الرابع » . وبلغ ما كتبه فى عام واحد تسع مسرحيات[٨].

حرمته زوجته المجنونة من أن يحيا حياته ، فقنع بسماع أصدائها الجهنمية من سجنه ، وجردته من كل حرية إلا أن تكون حرية البهلوان الذى يسقط من السماء إلى الأرض وهو يتشبث بمظلة من الكلمات والأفكار . ولم يبق أمامه إلا أن يهرب من عالم الجنون الذى يحيط به فى بيته إلى عالم آخر لا يكاد الواقع يتميز فيه عن الوهم ، ولا الحقيقة عن الخيال : عالم المسرح . وربما وجد فى حبه اليائس للممثلة الشهيرة « مارتا أبا » عزاء شيخوخته . فصورها فى تمثيلياته الأخيرة مثالا من النبل والجمال والكمال .

* * *

غمر بيراندللو العالم الأدبى بفيض من القصص القصير قبل أن يعرفه الناس كاتباً للمسرح . ولم ينقطع عن كتابة القصة القصيرة حتى اكتمل له منها عدد ضخم فى مجموعاته المعروفة « بقصة لكل يوم من أيام السنة » * . وقصص بيراندللو هى أثره الباقى ، وهى مجلى قوته وفنه ، والبذرة التى نمت منها معظم أعماله المسرحية ** .

فى « الحياة عارية »*** يصور لنا كيف تؤثر قوة الحياة على أفكارنا ومشروعاتنا . إنها فتاة مات عريسها فجأة فى ليلة زفافها ، ومات بموته كل أمل فى نفسها ، وطغى عليها الحزن فهى تريد أن تخلد أحزانها إلى الأبد . وتذهب إلى مثال تطلب منه أن ينحت تذكاراً لفقيدها ، وأن يمثل الحياة فى صورة فتاة صغيرة مستسلمة للموت وهو يضمها إليه فى جنون ، والموت هيكل عظمى كئيب . وتصرّ الفتاة فى أول الأمر على أن تستر جسد الحياة ، برغم إلحاح المثال ودفاعه عن صنعته ، ولكنها حين تقع فى حب صديقه ، وتذبل ذكرى عريسها فى قلبها ، تعود فتصر على أن تصور الحياة عارية ، تقاوم الموت بكل ما تستطيع . . .

وهو فى قصة أخرى يسير فى عكس هذا الاتجاه ، فترى أبطاله يبكون ماضياً لن يعود . فالليلة الأولى تصور لنا ليلة الزفاف بين اثنين من أهالى الريف البسطاء فى صقلية هما ليزى كيريكو وماراستلا . كل منهما له ماضيه . فليزى أرمل يعيش على ذكرى زوجته ، ومارا ستيلا أحبت صياداً غرق قاربه فى العاصفه . ويقضى الزوجان ليلة الزفاف فى الجبانة . ويهبط كل منهما فى الليل والقمر ساهر ينير القبور وينشر عليها الصفاء والرحمة ليبكى على قبر محبوبه . « وأطل القمر من سمائه على مقبرة صغيرة عند التلال . لم ير أحد سواه فى هذه الليلة الصافية من ليالى أبريل وهو يرمق هذين الشبحين على الدرب الصغير المصفرّ . وركع دون ليزى على قبر زوجته الأولى وهو ينشج باكياً : « نوتريا . نوتريا . هل تسمعيننى ؟ »

وبرغم الجو العجيب الذى تدور فيه القصة ، والشخصيات التى تتحرك فيها كالأشباح ، فهى تمثل جانباً من المأساة التى يعبر عنها بيراندللو فى كل إنتاجه ، وتترك فى نفوسنا هذا الإحساس الأليم بالتعاسة الذى لا يغادرنا حتى بعد أن نترك الكتاب من أيدينا .

ونجد مثل هذا الإحساس فى قصته « غرفة فى الانتظار » * . وهى تروى لنا حكاية أخوات ثلاث وأمهن المترملة ، ينتظرن أخاهن الذى ذهب ليحارب

* Novelle per un anno.

** من هذه القصص : «الزلعة» . «بالباب» . «أضواء صقلية» «يا ويلك يا جاكومينو» . «مأساة شخصية» . إلخ .

*** La vita nuda.

(1). La camera in attesa.

فى طرابلس فلم يعد . لم يتلقين عنه خبراً منذ أربعة عشر شهراً ، ولم يعثر له على أثر بين القتلى أو الأسرى أو الجرحى . ولكن أمه وأخواته ينتظرن عودته فى كل لحظة ، ويهيئن حجرته لا ستقباله . إنهن يدخلنها كل صباح ، فيغيرن الماء فى الدورق ، ويرتبن الفراش ، ويملأن الساعة مرة كل أسبوع . كل شيء يوحى بأن الأمل فى عودته لن يذبل من نفوسهن أبداً . ما من شيء يدل على الزمن الذى فات ، اللهم إلا الشمعة التى ضاقت بالا نتظار فاصفرّ لونها . أما الجيران فكانوا يشفقون على هذه الأسرة ، ثم ما لبث إشفاقهم أن تحول إلى سخط ، وأيقنوا أن الأمر كله تمثيل فى تمثيل .
وإذن فحقيقة « شيزارينو » الأخ الغائب — لا وجود لها إلا بالنسبة لهذه الأسرة ، وللحجرة التى تترقب عودته كما كانت منذ أن غادرها . هى حقيقة ثابتة فى قلوب أمه وأخواته ، وليس لهن من حقيقة سواها . والزمن أيضاً ثابت ، لم يتغير إلا بالنسبة لخطيبته كلاريتا التى كانت تزورهن فى الأيام الأولى ، ثم ندرت زياراتها بالتدريج . وتصل المأساة إلى ذروتها حين تبلغهن الأنباء بزواج كلاريتا . وترقد الأم العجوز على فراش الموت ، يتطلع إليها البنات والحسد يلمع فى عيونهن . سوف تتخلص أمهن من عناء الانتظار ، وتتحرر من الشك ، وسترى إن كان ولدها قد بلغ العالم الآخر ، وإن كانت لا تستطيع أن تعود لتخبرهن بما رأت . وتشفق الأم على بناتها ، فإن عليهن أن ينتظرن عودة أخيهن ، وسوف يعشن على هذا الأمل الذى يهيئ لهن أنه لا يزال حياً ، وأنه سيعود فى يوم من الأيام . وتهمس الأم وهى تلفظ أنفاسها الأخيرة : « أخبرنه أننى انتظرته طويلا » .

فى هذه الليلة لا تمتد يد إلى الغرفة ، ولا يبدل الماء فى الدورق ، ولا يرتب الفراش ، وتظل النتيجة المعلقة على الحائط مشيرة إلى اليوم السابق : « إن وهم الحياة فى هذه الغرفة قد توقف ليوم واحد ، وكأنه قد توقف إلى الأبد » . وتظل الساعة وحدها تنطق بلسان الزمن ، فى هذا الانتظار الصامت الأليم .

وتتردد هذه الفكرة نفسها فى سائر إنتاجه ، فالحقيقة التى تضفيها على حياتك هى التى تحدد لك صورتها . والحياة والحقيقة بالنسبة للأم والأخوات الثلاث مرتبطة بحجرة أخيهن ، وليس لهن من حياة أو حقيقة سواها . أما حقيقة الابن الغائب فهى ثابتة لا تتغير ، هناك فى غرفته التى تنتظر عودته ، كأنها مثال أفلاطونى خالد ، أو كأنها عالم الحقائق فى ذاتها الذى صوره لنا « كانْت » ، بعيداً محجوباً عن البشر ، لا سبيل إلى نواله .

* * *

أما فى الرواية فقد بدأ پيراندللو مقلداً رواد الحركة الطبيعية فى الأدب الإيطالى ، مثل كاپوانا وڤرجا . فعل ذلك فى رواياته الأولى « المنبوذة » ، و « المرحوم ماتياس باسكال » ، و « الشيوخ والشباب » ، و « واحد ، لا أحد ، ومائة ألف » . . ولكن جموع الفلاحين الصيادين فى صقلية ، وعواطفهم الساذجة البسيطة ، وعاداتهم وتقاليدهم وتراثهم الشعبى لم تشبع عبقريته المتطلعة إلى كل غريب . وسرعان ما انصرف عن الطريقة الموضوعية الخالصة وبدأ يبحث عن النماذج النفسية المريضة التى خلقتها حضارة القرن العشرين . كل شخصية من شخصياته رمز يعبر عن فكرة تعذبه وتؤرق باله ، وفى التعبير عنها تنفيس عن ألم كظيم .

وأحب أن أستعرض هنا فى إيجاز شديد روايته « المرحوم ماتياس پاسكال * » فهى المركز الذى تدور حوله سائر كتاباته .

يروى لنا « ماتياس پاسكال » تاريخ حياته فى أسلوب متقطع . فهو ينحدر من أسرة صقلية محترمة . ولكنه يضطر إلى أن يشغل وظيفة بائسة كأمين مكتبة فى قريته ، فقد تبدد ميراثه ، نتيجة لوفاة أبيه ، وشذوذ

(1) Il fu Mattia Pascal.

أمه ، وخداع جيرانه . وضاعف من بؤسه أن تزوج من امرأة تعاونت مع أمها الشريرة على أن تجعل من حياته جحيماً لا يطاق. ولا يستطيع ماتياس أن يحتمل فوق ما احتمل ، فيترك بيته وقريته ، ويهيم على وجهه . ويعتقد الجميع أنه انتحر ، وتتأيد شكوكهم حين يُعثر على جثة مجهولة ، فيقولون : إنها جثة صاحبنا المسكين . وهكذا يدفن ماتياس فى حفل مهيب ، وتؤدى نحوه الطقوس المعتادة ، وتنشر أخبار الجنازة فى الصحف .

ويصل ماتياس پاسكال إلى مونت كارلو ، وهناك يجمع ثروة كبيرة من اللعب على موائد القمار . ويفاجأ بقراءة نعيه فى الصحف ، ويصمم على أن يعود إلى قريته ، ويدخل السرور على أسرته بما كسب من مال . ولكنه لا يلبث أن يتراجع عن عزمه . فهل يسرهم حقا أن يعود إليهم ؟ لكم قاسى من زوجته ومن حماته الشريرة . لا ! إن من الخير أن يظلوا على اعتقادهم بأنه قد مات حقاً ، وبذلك يبدأ حياة جديدة ، يتحرر فيها من شخصيته القديمة ، ومن كل ما رسخ فيها من تقاليد وعادات . عندئذ يمكنه أن ينظر إلى الحياة نظرة المتفرج المحايدالذى يقف من بعيد، يراقب ويحلل ويختبر .

وهكذا يغير اسمه إلى « أدريانو مايس » — اسم وقع له كيفما اتفق — ويستأنف طوافه من بلد إلى بلد . يخلق حياته كلها خلقاً جديداً : « فكم من الدقائق التى يحتاج خياله إلى ابتكارها إذا أراد أن يعود إنساناً حقاً » . ويضيق ماتياس پاسكال بحياته . إنه يعيش وحيداً ، مجهولا ، مسافراً من فندق إلى فندق . وأخيراً يقيم مع عائلة فى روما ، ويبيح لنفسه أن يتعرف على أفرادها . ويصف لنا پيراندللو العجوز بالياري ، وابنته أدريانا ، وبقية أفراد الأسرة فى لمسات دقيقة حية.وتتحرك إنسانيته شيئاً فشيئاً ، ويزداد اهتمامه بهذه الأسرة وبخاصة أدريانا ، على الرغم من كل الجهود التى يبذلها ليعيش وحيداً منطوياً على نفسه .

وفى إحدى الأمسيات التى تجمع بينه وبين أدريانا يعترف لها بحبه . ولكنه سرعان ما يكتشف أن الحياة أصبحت مستحيلة . كان من السهل عليه أن يعيش وحيداً باسم أدريانو مايس ، فلم يكن أحد يلتفت إليه أو يسأل عن ماضيه . ولكنه حين حاول أن يطرق أبواب المجتمع ، ويشارك فى أفراحه وأحزانه ، وجد أنه لا حق له فى شيء . إن كان هو « ماتياس پاسكال » فقد مات وانتهى أمره ، وجثته راقدة فى مقبرة قريته ، وإن كان هو أدريانو مايس فلا وجود لشيء بهذا الاسم ، لأنه لا يعرف له ماضياً ولا مستقبلا ، وليس له من وجود بالنسبة للآخرين . كان من أشق الأمور على نفسه أن يجيب على أدريانا حين تسأله عن ماضيه . وكان يعيش فى خوف دائم من أن يلتقى بمن يستوقفه فى الطريق ويهتف به : « مرحباً بك يا ماتياس پاسكال » ! « ماذا بوسعى أن أفعل ؟ هل أكذبه ؟ كيف ؟ لا . لن أستطيع أن أفعل شيئاً على الإطلاق » .

وهو يحس أنه قد استسلم لحواسه ، وظلم أدريانا بحبه لها ، وبذل لها من الوعود ما لا يستطيع أن يفى به أبداً . وها هو يرى النهاية الحزينة التى انتهى إليها . لقد خدع نفسه حين توهم أن فى إمكانه أن يحيا حياة جديدة حرة من كل قيد ، وأن فى استطاعته أن يكون إنساناً آخر ؛ نسى أن ذلك لا يتأتى له إلا إذا ظل بعيداً عن المجتمع ، مجهولا منه ، ساكناً مشلولا .

« أى إنسان كنته إذن ؟ ظلّ إنسان . وأى حياة كانت حياتى ؟ عندما كنت مغلقاً على نفسى ، مكتفياً بمراقبة حياة الناس من حولى ، كنت قادراً على إنقاذ الوهم الذى يصور لى أننى أحيا حياة أخرى ، ولكننى حين اقتحمت الحياة ، وقبلت شفتين عزيزتين ، روِّعت وأجفلت فزعاً كأننى قبّلت أدريانا بشفتى جثة هامدة ، جثة لا تستطيع أن تعود إلى الحياة لتعيش من أجلها » .

ولم تقف تجاربه عند هذا الحد . لقد اكتشف ذات يوم أن أمواله التى أخفاها فى غرفته قد سرقت منه .

إنه يعرف اللص على وجه اليقين ، ولكنه حين يهم باستدعاء البوليس ، يتراجع مذعوراً ، فمن المستحيل عليه أن يتهم أحداً . « رأيت أننى لن أستطيع أن أفعل شيئاً . كنت أعرف اللص ، ولكنى لم أستطع أن أدل عليه . أى حق لى فى حماية القانون ؟ لقد كنت خارجاً على كل قانون . من أنا ؟ لا أحد ! فلست موجوداً فى نظر المجتمع . وفى استطاعة أى إنسان أن يسرقنى . وإذن فعلى أن ألزم الصمت » .

لم يبق له إلا أن يفر بنفسه ، ويهرب من حب أدريانا .

إن ماتياس پاسكال الذى يسمى نفسه الآن باسم أدريانو مايس هو فى الحقيقة شبح ، يخفق بين جنبيه قلب ، ومع ذلك فحرام عليه أن يحب ، ويمتلك ثروة ومع ذلك فباستطاعة أى إنسان أن يسطو عليه . وله رأس يفكر ، ولكنه يعرف أنه رأس شبح . وأخيراً يصمم على أن يتخلى عن فكرة الانتحار ، وأن يعود إلى الحياة فى ثياب ماتياس پاسكال . « نعم . يجب أن أقتل هذا الوهم العابث المجنون الذى ظل يعذبنى مدى عامين — هذا الأدريانو مايس التعيس الجبان الكذاب » .

بهذا وحده يمكنه أن يحمل العزاء إلى قلب أدريانا المسكينة ، فقد تغفر له عبثه بعواطفها . ويذهب إلى شاطئ نهر التيبر ، وهناك على سور أحد الكبارى يترك عصاه وقبعته وفى داخلها ورقة كتب عليها اسم « أدريانو مايس » . إذن فقد انتحر أدريانو مايس غرقاً ، ويهرب ماتياس پاسكال تحت جنح الليل من روما ، عائداً إلى حياته القديمة . إلى زوجته الملعونة ، وحماته الطويلة اللسان . إن عودته من مملكة الموت هى الانتقام الذى يصبه على رأسيهما . غير أن الأقدار لا تسير كما يشتهى . فهو يعلم من أخيه أن زوجته قد تزوجت بعده من رجل ثرى ، وأنجبت منه طفلا . وتنتهى الرواية بظهور المرحوم ماتياس پاسكال أمام امرأته المذعورة ، التى ظنت أنه يرقد فى الجبانة فى سلام منذ عامين .

وتعبر الرواية عن شخصية پيراندللو خير تعبير . ففيها تشاؤمه العميق ، وتفكيره الجدلى ، وسخريته المرة ، وفيها أبطاله القلقون الذين لا ينفكون عن البحث عن حقيقتهم وحقيقة العالم الخارجى الذى يعيشون فيه ، ويطول بهم التفكير حتى يوشك أن يخنق فيهم كل إرادة وفعل وعاطفة ، ويكاد الواحد منهم فى نهاية الأمر أن يكون طرفاً فى إحدى محاورات أفلاطون ، أو مريضاً من مرضى فرويد !

أيستطيع كاتب أن يبين لنا كيف ولدت إحدى الشخصيات فى خياله أو لماذا ولدت ؟ إن سر الخلق الفنى هو نفسه سر الخلق فى الطبيعة . فقد تريد امرأة محبة أن تكون أماً . ولكن الرغبة وحدها لا تكفى . وتصحو ذات يوم من نومها فتجد أنها قد أصبحت أماً ، من غير أن تعلم متى حدث لها ذلك . وكذلك الشأن عند الفنان . إنه يختزن فى نفسه كثيراً من البذور الحية ، ولكنه لا يدرى متى ولا كيف استحالت إحدى هذه البذور فى لحظة معينة إلى كائن ينبض بالحياة ، ويتمتع بوجود أسمى من الوجود العادى . يقول پيراندللو فى المقدمة التى كتبها لمسرحيته الشهيرة « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » : « وهكذا أستطيع أن أقول : إننى وجدت هذه الشخصيات الست أمامى ، أحياء بحيث أستطيع أن ألمسهم ، وأن أسمع أنفاسهم ، كانوا ينتظرون منى أن أدخلهم إلى عالم الفن ، وأن أؤلف من أشخاصهم وعواطفهم رواية أو تمثيلية ، أو على الأقل قصة قصيرة لقد ولدوا أحياء ، وها هم يطالبون بحقهم فى الحياة . كنت أقول فى نفسى : « طالما أحزنت قرائى بمئات من القصص القصيرة ، فهل يجوز لى أن أروى لهم قصة هذه الشخصيات الست البائسة لأسبب لهم الحزن من جديد ؟ » وهكذا كنت أحسب أننى بذلك أبعدهم عنى . غير أن الحياة لا توهب للشخصية عبثاً .

« إن هذه الشخصيات الست من بنات أفكارى ولكنها الآن تحيا حياتها هى لا حياتى ، وليس فى

مقدورى أن أسلب منها هذه الحياة أو أنكرها عليها . إنها الآن تتحرك ، وتتنفس ، وتتكلم ، وتدافع عن نفسها . فلأتركها تذهب إذن إلى حيث تذهب كل شخصية مسرحية لتتحقق لها الحياة ؛ إلى المسرح ، ولأقف منها موقف المتفرج . وقد كان هذا ما فعلت . وحدث ما لابد منه أن يحدث : مزيج من المأساة والملهاة ، ومن الوهم والواقع ، فى موقف جديد كل الجدة ، طرفاه شخصيات يحمل كل منها عذابه فى قلبه ، ومخرج وممثلون يحاولون عبثاً أن يتابعوا تمثيل « البروفة » التى توقف العمل فيها . لقد كان كل منهم ، وهو يبسط مأساته ، ويدافع عن نفسه إنما يعبر — بغير قصد منى — عن كل المتاعب والأزمات التى أرهقت روحى سنوات عدة ؛ كان يعبر عن استحالة التفاهم المتبادل إذا قام على الكلمات المجردة الجوفاء ، وعن تعدد شخصيات الإنسان تبعاً لكل إمكانيات الوجود لدى كل واحد منا ، وعن الصراع المؤلم الذى يقوم بين الحياة التى تتحرك وتتغير باستمرار ، وبين الصورة الشكلية التى تحاول أن تثبتها على هيئة واحدة[٦] » .

إن شخصيات پيراندللو كالدمى التى تذكرنا بمسرح العرائس القديم ، تحركها أصابع خفية من وراء ستار ، وتطيع خيال المؤلف ، وتنطق بلسانه فى أغلب الأحيان . إنها تشبه أن تكون رسوماً متماثلة فى هيكل كبير ، يصور نظرته الفكرية إلى الحياة — اللهم إلا فى « الشخصيات الست التى تبحث عن مؤلف » . فالدمى هنا تتحرر من سلطان سيدها ، وتندفع بنفسها للبحث عن مؤلف جديد ، بعد أن هجرها المؤلف القديم وتركها، قبل أن يكتمل خلقها . ولعل هذا هو الذى يفرد هذه المسرحية من بين سائر أعماله ، وينفخ فيها حرارة وحياة لا يحظى بها سواها .

وفكرة هذه المسرحية أشهر من أن تعرف . فنحن فى مسرح حيث تعد العدة لبروفة مسرحية جديدة (هى فى نفس الوقت إحدى مسرحيات پيراندللو) . والمخرج ومساعده والممثلون والملقن . . إلخ مشغولون بإعداد هذه المسرحية لعرضها على الجمهور بعد حين . وفجأة تدخل المسرح ست شخصيات ، تضئ وجوهها نوراً كأنه ينبعث من داخلها . كانت شخصيات فى خيال مؤلف ، بعضها اكتمل وعرف دوره ومصيره ، وبعضها لم يزل ناقصاً ينتظر من يسوى خلقه ويتم تكوينه . تخلى عنهم مؤلفهم وتركهم كالأيتام يبحثون عن أب . ولكن هل يمكن أن يجد اليتيم بديلاً عن أبيه ؟ أليس من المحال أن تقتلع النطفة من رحم لتنمو فى رحم جديد ؟ نعم ! وهذا هو القدر الذى كتب على هذه الشخصيات . وهاهو « الأب » يحاول أن يفسر الأمر ويبدد حيرة المخرج :

« آه يا سيدى ؛ أنت تعلم — ولا شك — أن الحياة تزخر بألوان من المتناقضات لا تنتهى ، ولا تحتاج أن تبدو فى صورة معقولة طالما هى صادقة . . أقول : إن محاولة عكس العملية ، وإضفاء ثوب الحقيقة عليها ، لا يعنى إلا الجنون . ومع ذلك فلعلك تأذن لى أن أقول : إنه إن كان هذا هو الجنون ، فهو الشىء الوحيد الذى يبرر مهنتكم » .

وهكذا يحملنا پيراندللو إلى عالم الحلم والحقيقة ، الخيال والواقع ، الظاهرة والعالم فى ذاته . غير أن هذه الشخصيات قد أهملت وطرحت جانباً : « بمعنى أن المؤلف الذى وهبنا الحياة ، كما ترى يا سيدى ، لم يرد ، أو لم يعد قادراً من الوجهة المادية على أن يسلكنا فى عالم الفن . وكان ذلك منه جريمة حقاً يا سيدى ؛ لأن من يسعده الحظ فيولد شخصية حية يمكنه أن يسخر حتى من الموت . إنه أسمى من الموت ؛ إن الإنسان الكاتب ، أداة الخلق ، يموت ، أما مخلوقاته فلا تموت أبداً . وليس هناك من حاجة لبلوغ هذه الحياة الأبدية إلى مواهب خارقة ولا إلى معجزات . . فمن هما سانكو پانزا ودون أبونديو ؟ ومع هذا فهما يعيشان معيشة أبدية . لقد كان من حسن حظهما — وهما بعد بذرة حية — أن يجدا الرحم الخصب الذى ينموان فيه ،

والمخيلة التي تربيهما وتغذوهما وتمنحهما الحياة السرمدية ! ».

بهذه المقابلة بين الواقع والخيال ، بين العاطفة الأصيلة التي انبثقت فى قلب الكاتب ، وبين بديلتها التي تحاول تقليدها على خشبة المسرح ، يحاول براندللو أن ينبهنا إلى نقص « الواقعية » التي سيطرت زمناً على المسرح . إن مأساة هذه الشخصيات الست أنها لا تجد ممثلا واحداً من لحم ودم يستطيع أن يعبر عن عذابها ، ويترجم عن عواطفها . وكأن ترجمة « العاطفة » إلى « الفعل » ضرب من المحال . وعندما يميل المخرج إلى تمثيل قصتها من جديد ، ويطلب من عامل اللوازم أن يجهز فراشاً لتعيد عليه الابنة حادثتها مع أبيها يقول له :

« عامل اللوازم : نعم يا سيدى . هناك الأريكة الخضراء .

الابنة : لا ! لا ! خضراء ؟ لقد كانت صفراء ، مزدانة بالزهور . عريضة جداً .

العامل : ليس لدينا ما يشبهها .

المخرج : لا أهمية لذلك . أحضر ما عندك .

الابنة : ماذا تقصد بقولك : إنه لا أهمية لذلك ؟

المخرج : نحن نجرب الآن . أرجوك . لا تتدخلى فى شىء » .

ويبدأ المخرج فى توزيع الأدوار ، فيلتفت إلى الممثلة الأولى قائلا : « المخرج : أنت الابنة بالطبع .

الابنة (ضاحكة) : ماذا ؟ ماذا ؟ أأنا تلك المرأة التى هناك ؟ (تنفجر بالضحك مشيرة الى الممثلة الأولى)

المخرج (غاضباً) : ماذا يضحكك ؟

الممثلة الأولى (باحتقار) : لم يجرؤ أحد حتى الآن على السخرية بى ! أريد أن أعامل باحترام أو أذهب ! . .

الابنة : معذرة . إننى لا أسخر منك .

المخرج (للابنة) : مما يشرفك أن تقوم ممثلتنا الأولى بتمثيل دورك .

الممثلة الأولى (فجأة ، بازدراء) : أنا يقال لى : « هذه المرأة » . .

الابنة : ولكنى لم أقصدك بكلامى . صدقينى ! كنت أتحدث عن نفسى . إنى . . إنى لا أرى نفسى فيك بالمرة . . ولا أشبهك فى شىء . هذه هى الحقيقة . انظر يا سيدى ! إن ما نريد التعبير عنه . . .

المخرج : تعبرون عنه ؟ أتظنون حقاً أن لديكم أية قدرة على التعبير ؟

الأب : ماذا ؟ أتقول ليس لدينا ما نعبر عنه ؟

المخرج : على الإطلاق ! إن التعبير يصبح هنا مادة يضفى عليها الممثلون الجسم والصورة ، والصوت والإشارة . وهؤلاء الممثلون — كل بحسب طريقته — كانت لديهم القدرة على التعبير عن مادة ألطف وأسمى . إن مادتكم من الضآلة بحيث لو نجحت على المسرح ، فالفضل كله لأفراد فرقتى » .

وتستمر المحاورة على هذا النحو الجدلى حتى ينطلق صوت رصاصة .

« الممثلة الأولى (تدخل من اليمين والدموع فى عينيها) : لقد مات ! الفتى المسكين !

آه ! ما أبشع هذا !

الممثل الأول (يعود إلى المسرح ضاحكاً) : كيف تقولين : إنه مات ! إنه خيال . . خيال فلا تصدقيه .

بعض الممثلين : خيال ؟ ! إنه الواقع ! الواقع ! لقد مات !

ممثلون آخرون : بل هو خيال ! خيال !

الأب (ينهض صارخاً) : أتقولون : إنه خيال ؟ إنها الحقيقة ! الحقيقة أيها السادة ! الحقيقة ! (يندفع يائساً خلف الستار) .

المخرج (الذى لم يعد يقوى على الاحتمال) : خيال ، حقيقة ! فلتذهبوا جميعاً إلى الجحيم ! النور ! النور ! النور !

(المسرح والصالة يضيئان بنور ساطع . المخرج يلتقط أنفاسه وكأنه تحرر من كابوس ثقيل . الممثلون ينظر بعضهم إلى بعض ، مشدوهين حائرين) آه !

إنى ما عرفت شيئاً كهذا من قبل ! لقد ضيعوا علىّ يوماً بأكمله(٦) . » !

لعل هذه المسرحية قد أثارت من النقد والجدل ما لم تثره مسرحية من المسرحيات فى أوربا وخارجها بعد « سيرانو دى برچراك »(٥) . أنكر منها النقاد ثورتها على كل التقاليد المسرحية المعروفة ، وتمزيقها لشخصية الإنسان إلى عدد لا نهاية له من الشخصيات ، وتصويره لها مسلوبة الإرادة ، ضائعة المصير . ولكن لا يفكر أحد أنها علامة من علامات الطريق فى التطور المسرحى الذى يشهده القرن العشرون ، وثورة على قيود الدراما الحديثة ، ومحاولة للسير بها فى الطريق الذى فتحه لها فرويد والتحليل النفسى .

هى محاولة للكشف عن ألوان الصراع والتناقض الذى يعانيه الإنسان المعاصر ، الإنسان الذى يخالف ظاهره باطنه ، فيضطر أن يضع على وجهه ألف قناع وقناع ، الإنسان الذى يرى حضارته المادية تنمو وتتضخم كالغول ، وتبتلع عقائده وقيمه الأخلاقية ، الإنسان الذى يستعد لحرب عالمية مدمرة ، وتسحقه فاشية موسولينى وهتلر ، وتسلب منه فرديته وشخصيته وحقه فى اختيار مصيره . هو بكلمة واحدة إنسان أوربا الحديثة بكل أزماتها الاجتماعية والنفسية والفكرية .

* * *

والكلام عن هذه المسرحية يجرنا إلى الكلام عن مشكلة الشخصية عند پيراندللو .(٩) إنها مشكلة فلسفية قديمة ، ولكنها تصبح مشكلة فنية حين تجد من يعانيها ويتعذب بها . وربما لا نجد بين الكتاب المحدثين من عذبته وسيطرت عليه مثل پيراندللو . كانت شخصيات إبسن متكاملة موحدة متجانسة . كان الفرد هو مدار فلسفته ، وشخصياته كالمردة تتحدى المجتمع وتقاليده ، وتنفرد فى وحدتها وكبريائها ونضالها المستميت . لن تجد هذا التجانس عند پيراندللو . إنه ينظر إلى الفرد فيجد شخصيته تزدوج ، وتتعدد ، وتتضاعف إلى عدد لا نهاية له من الشخصيات تنكر كل منها الأخرى . إنه يحطم الإنسان إلى ذرات ، فتتفكك الـ « أنا » بين يديه ، وتنحل الشخصية إلى أدق عناصرها . لم ينقسم الإنسان عنده إلى اثنين أو ثلاثة . لقد تفتت إلى عشرات ومئات ومئات الألوف ! « إن كلاً منا — كما يقول — يعتقد أنه واحد ، إلا أن هذه عقيدة باطلة . إن الواحد منا لكثير . . كثير جدا . . وإن فى كياننا من الشخصيات عدد ما لدينا من إمكانيات الوجود . . إن علمنا من أنفسنا شيئاً لم نعلم إلا جانباً واحداً منها ، ولعله أن يكون أهونها شأناً . . »

هنا نجد فكرة الوجه والقناع . كانت ساذجة لدى الإغريق ، فبلغ بها پيراندللو إلى منتهاها . ولكن للقناع وجهاً آخر . هناك قناع داخلى لا يراه غير صاحبه ، وهناك قناع خارجى لا حيلة لنا فيه . لقد نسج المجتمع خيوطه ، فما عاد الناس يميزوننا بدونه ، ولو أردنا يوماً أن ننزعه لما استطعنا . هنالك قوة أكبر منا تصرخ فى وجوهنا قائلة : « أنا التى ألبستك هذا القناع . عبثاً تحاول أن تخلعه . أنه قدَرُك . ولن تنزعه حتى تغيب فى قبرك » . ويسأل كاتبنا : أنى لنا أن نجد الحقيقة الموضوعية فى هذا التيه ؟ وكيف نلتمس اليقين ؟ إن كان كل شئ نسبياً — لا بالنسبة لفرد ما ، بل بالقياس إلى جوانب مختلفة من الفرد نفسه — فهل معنى هذا أننا لن نجد المطلق أبداً ؟ ! »

من مثل هذه الفكرة ينتقل بنا إلى أفكار أعمّ ، تتصل بقيمة الفن نفسه ، وبعلاقته بالطبيعة والواقع (٥) . نحن نقول : إن الكاتب « يخلق » الشخصية . فماذا نقصد من هذه الكلمة ؟ أى رجاء ينتظره الكاتب حين يصف شخصيات ترتجف الأرض تحت أقدامها ، ويزلزل كيانها صراع قتال ؟ وهذه الموجودات التى يبدعها الخيال فتتحرك وتتكلم وتبكى على خشبة المسرح . . ما علاقتها بالشخصيات الواقعية التى يفترض الكاتب أنها تمثلها ؟ من منها الشبح ومن الحقيقة ؟ أتكون الشخصية الروائية أكثر حقيقة وأشد واقعية ؟ هل الكون المادىّ وهم والمسرح الذى يخلقه المؤلف هو الحقيقة ؟ أم أنهما

جميعاً من الأوهام ولا سبيل إلى هذه الحقيقة أبداً ؟ ! .

إن كل شيء فى « الشخصيات الست » نهبٌ للشك[٣] . كل شخصية تنظر إلى كل حدث يمرّ أمامها ، كما تنظر إلى كل شخصية سواها نظرة مختلفة . لا يستطيع واحد منهم أن يحكم بأنه عاقل أو مجنون ، مخطئ أو على صواب . إن الـ « أنا » عند كل منهم قد تناثرت إلى عدة « أنات » . إنه ما يبدو فى عين نفسه ، وهو أيضاً ما يبدو فى أعين الناس ، كل على حدة . وليس هناك ضمان يؤكد أن « النسخة » التى يراها فى نفسه أصدق من « النسخ » العديدة التى يراه عليها الناس .

هذا هو شك « بيرون » الفيلسوف الإغريقى القديم يعود من جديد أشد هولاً ، وأفتك أثراً . يعود ليشلّ كل إرادة ، وفعل ، وحرية . يعود وعلى ظهره وقر القرون من عذاب الإنسان وقلقه وتاريخه وتجاربه . لكنها لا تعود لتدفعه إلى العمل . بل لتشله عنه ، لا لتردم الهوة التى يوشك أن يتردى فيها ، بل لتزيدها عمقاً واتساعاً . هنالك مفكرون كثيرون يسحبوننا من أيدينا إلى هذه الهاوية ، (منهم كفكا وتسفايج وفوكنر وتوماس مان . . . إلخ) ولكنْ فى طليعتهم هذا الشيخ الإيطالى ذو اللحية المدببة والنظرة النافذة ! . .

لعل النتيجة الواحدة التى تنتهى إليها « الشخصيات الست التى تبحث عن مؤلف » وتحمل إلينا بعض العزاء هى هذه : إن الشخصية الفنية لا تقل حياة عن الشخصية الواقعية . بل إنها لتمتد خلال الزمن ، وتسخر بالموت ، وتتحرر من سجن القبر . أين هاملت ، ودون كيشوت ، وسانكو پانزا ، وفاوست . . الخ ؟لن تجدهم تحت شاهد من شواهد القبور . إنهم أحياء فى كل قلب . مات الكتاب والشعراء الذين أبدعوهم ولم يموتوا هم ، وسنموت نحن أيضاً ونتركهم وراءنا . . ربما كان سبب ذلك أن الشخصية الفنية تتمتع « بذات » موحدة متكاملة لا تتمتع بها شخصية تعيش فى الواقع ، أو أنها مثال قد تجرّد من شوائب العالم المحسوس[٢] .

* * *

« إننى أرى متاهة تضرب فيها أرواحنا فى ضروب متشابكة لا حصر لها ، دون أن تجد سبيلاً للنجاة . هناك أرى تمثال هرمس ذى الرأسين ، يضحك بوجه ويبكى بالآخر ، بل إن أحد الوجهين ليضحك من بكاء صاحبه » . .[٩] هذه العبارة التى صدر بها پيراندللو أحد مؤلفاته تكشف لنا عن شخصيته الأدبية . إن روحه تتيه فى دوامة الحياة ، وتتشكل من حال إلى حال . إنها روح السخرية التى تعلو فوق القمة ، وتطل على العالم الفانى ، وتبكى وتضحك من صراعنا الباطل . وكأن كاتبنا ملك تتوج على عرش العذاب فى قصر قديم مسحور .

إن الأزمة عند پيراندللو ، كالأزمة عند الجيل الجديد من الكتاب الإيطاليين فى أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين[٩] هى أزمة العصر نفسه ، عصر الصلب والقلق . إنه الجيل الذى يصيح : علينا أن نتقدم دائماً . فالوقوف والسكون معناهما الاندثار والموت . إنهم يسرعون نحو المستقبل بكل قوة ، ويدوسون بأقدامهم كل أثر من آثار الماضى . ومن ثم سميت حركتهم الثائرة باسم « المستقبلية Il futurismo » . وإذا تركنا « مارينتى » زعيم هذه الحركة جانباً ، بفوضويته ، وتطرفه ، وهدمه للعالم القديم كله ، وصيحاته التى جمعت شباب العالم حوله تهيب بهم أن يبنوا المصنع ، ويمجدوا الآلة ، ويقدسوا الإرادة والفعل ، ويعكسوا هذا كله فى شعرهم ونثرهم — أقول إذا تركنا مارينتى جانباً وجدنا ثلاثة كتاب آخرين يمثلون هذه الحركة فى الأدب الجديد فى إيطاليا . سنجد « پاپينى » أوسع الكتاب انتشاراً ، تتأرجح روحه بين الإيمان والكفر ، بين الله والمادة ، بين العقل والقلب . وسنجد پانزينى الكاتب المرح الذى تتردد كتاباته بين الشعر والنثر ، والعاطفة والسخرية المحببة . ولكن الكاتب الذى يمثل هذا الصراع خير تمثيل هو پيراندللو . إنه أكثرهم جدا وأشدّهم إخلاصاً فى البحث

عن الحقيقة . لقد أصبحت إيطاليا فى يوم من الأيام « بيراندللية » — إن صحت هذه النسبة — وأصبح مسرحه منبراً يقف عليه الكاتب لينعى الأدب القديم والعالم القديم . وكلما عرضت مسرحية من مسرحياته فى ميلانو أو روما تحول المسرح إلى أرض للمعركة ، وانقسم الناس إلى فريقين : فريق يؤيد وفريق يعارض . ويطل پيراندللو على الجميع من مقصورته ، بوجهه الحزين ، ولحيته الدقيقة المدببة ، وعينيه النافذتين ، كأنه البوذا ، أو سقراط الحكيم .

كانت مسرحياته بما فيها من أقنعة ساخرة تخفى وراءها قلباً معذباً — بمثابة أجراس الخطر التى تتردد فى سمع أوربا ، وتنذرها بقرب الكارثة . إنها تذكرنا بالكلمة التى قالها أحد العبيد للملك من ملوك الشرق الأقدمين وهو جالس إلى مائدته ، وروحه غارقة فى أبهة الملك وجلاله : « مولاى ! تذكّر أنك ستموت فى يوم من الأيام ! . . »

* * *

ما من شىء يقدمه پيراندللو إلى الإنسان . إنه لا يحمل رسالة الإنسان الأعلى التى بشر بها نيتشة ، أو إرادة الحياة والتطور الخلاق التى أراد « شو » أن يجعل منها عقيدة جديدة للجنس البشرى . بل إن فلسفته فى الحقيقة رد فعل لفلسفة نيتشة التى عبر عنها « دانتزيو » أنبل تعبير . إن أبطال دانتزيو يلبسون ثوباً رومانتيكيا شاعريا ، وينطقون بأسلوب بليغ رنان ، يلخص طريقته فى هذه الأبيات :

« إرادة وشهـوة
كـبرياء وغـريزة
رباعية إمبراطورية ! »

وپيراندللو عكس شو ودانتزيو تماماً . فأبطاله لا يخطر ببالهم أن يؤمنوا بشىء كالتطور الخلاق أو الإنسان الأعلى ، بل لا يخطر لهم أن يؤمنوا بشىء على الإطلاق . إنهم سلبيون ، عدميون ، يعرفون النهاية الشقية سلفاً ، ويعزون أنفسهم بالتأمل الباطنى والجدل الفلسفى . إنهم أقزام مريضة ، شاذة ، مشوهة ، يتحدثون بكلام متقطع ، ممزق ، منفعل . والإنسان عنده يعانى مأساة عجزه ، وحزنه على مصيره . إنه يبدو كالملاك المطرود من نعمة السماء ، يسقط فى الوحل والشر والظلام . إنه يعيش حياته على ذكرى الفردوس ، ويحن إلى السماء الزرقاء الصافية التى أضاعها ، ويحاول أن يغلب هذا الحنين بالتأمل البارد ، والتفلسف العقيم . الإنسان عنده أشبه بجندى هزم فى أول معركة دخلها .

أبطال پيراندللو وبطلاته يحبون المنطق والجدل حبا يصل إلى حد العبادة . إنهم دمىً بائسة عنيدة تتشبث بأفكارها ونظرياتها ، وتذود عنها بكل ما تملك . ولنقارن موقفها بموقف أبطال إبسن . إن هؤلاء (نورا ، وبراند ، وربيكا وست ، وروسمر ، والدكتور ستوكمان . . الخ) رموز على صراع الإنسان فى سبيل فرديته وحريته الكاملة . إنهم نبلاء فى مثاليتهم ، أوفياء لمبادئهم ، ومن أجلها يطرحون تقاليد المجتمع ، ويحاولون أن يصلوا إلى نطاق الثلوج التى أقام براند عليها كنيسته . وقد كشف لنا إبسن عن مأساة شخصياته بهذا الصراع نفسه . إن « براند » ورفاقه لا يغمضون أعينهم عن الإنسانية من حولهم ، إنهم يشعرون أن على الإنسان أن يكافح حتى تنتصر فرديته . ولكنهم يحسون أيضاً أن هذا الانتصار هو الهزيمة بعينها ، وأن مصيرهم إلى الدمار . بهذا الإحساس العميق بالموت والاندحار يشمخون برءوسهم النبيلة فى وجه الموت إنهم يصارعون مشكلات أزلية ، ويحاولون أن يهدموا جبالاً لا سبيل إلى هدمها . وكأنهم ملاحون فى قارب ، يقاومون العاصفة والبحر ، ويعلمون أنهم غارقون لا محالة .

ولكن أبطال إبسن يأسروننا برجولتهم ، ويثير فينا نضالهم اليائس إحساساً بالفقدان والضياع هو جوهر الحسّ التراجيدى . وعلى حين تنتصر الفردية عند أبطال إبسن ، فإن تشاؤم پيراندللو هو الذى ينتصر فى النهاية .

نادراً ما تشق الشخصية طريقها إلى المسرح لتناضل عن حريتها وفرديتها . إنها تظل أبداً رمزاً لآراء كاتبها ، ولساناً ينطق عن نظرياته . إبسن المتمرد العاصف يُبكينا ويبكى معنا على مصير أبطاله ، أما بيراندللو المتهكم الساخر فيوقعهم فى المصيدة ، ثم يقف ليضحك عليهم والدموع فى عينيه . إنه يرتبهم كما يرتب الطفل عرائسه ، ويبنى لهم قصوراً من الأحلام ، حتى إذا اصطدموا بالمجتمع ، وأصبحت قصورهم أطلالاً ، وقف يطل على غبار المعركة من بعيد وكأنه يقول : « ألم أقل لكم : إن هذه هى النهاية المحتومة ! »

لكأنى ببيراندللو يقول لإبسن : « ما زال أبطالك يعيشون فى العصر الرومانتيكى ، ويحلقون على جناحى فاجنر ونيتشة ، وينشد كل منهم أن يكون الإنسان الأعلى . الإنسان عندك عملاق ، أما أنا فأراه قزماً . لقد قلت لبجورنسن : سيكتب على شاهد قبرك : « كانت حياته خيرَ أعماله . » ولو كنتُ مكانك لكتبت : « كانت حياته غلطة يكفرعنها كل يوم بالدمع والندم ! » الحق أن اتجاه الإنسان بكلياته إلى تحقيق ذاته هو أقصى ما يمكن أن يبلغه من كمال . ولكن قل لى : كيف يتسنى للإنسان أن يحقق ذاته وهو يتغير من يوم ليوم ، ومن لحظة لأخرى ؟ لست أومن بإرادة الإنسان التى لا تقهر ، فقد عشتُ فى القرن العشرين ، ورأيت إفلاس الإنسان الأعلى » .

لقد كان من سوء حظه أن عاش فى عصر تزعزعت فيه القيم والعقائد . ولم يكن من السهل عليه أن يبنى من جديد . لقد كان عليه أولاً أن يزيل الأطلال والخرائب من الأرض — إنه يفتش عن حل لمشكلة الوجود ، ويمنعه إخلاصه وصدقه أن يقنع بحل من الحلول اليسيرة التى يقدمها غيره. ومن ثم كانت هذه المأساة الأليمة التى تكمن فى كل أعماله ، وتنبع من براءته وإخلاصه وصدقه — وكأن رواياته جميعاً مأساة واحدة من مائة فصل .

إن الدراما التى أوجدها بيراندللو دراما عقلية .

وليست النزعة العقلية فى أعماله مجرد فلسفة جدلية ، ولكنها أزمة روحية ووجدانية . « يقول الناس : إن مسرحى غامض ، ويسمونه بالمسرح الذهنى . إن الدراما الحديثة تتميز عن الدراما القديمة بهذه الصفة : الدراما القديمة ترتكز على العاطفة على حين أن الدراما الحديثة تعبر عن العقل . إن من العناصر الجديدة التى أدخلتها على الدراما الحديثة أننى أحلت العقل إلى عاطفة وانفعال . كان الجمهور فيما مضى يشاهد الروايات العاطفية وحدها ، أما اليوم فهو يندفع إلى المسرح ليشاهد أعمالاً ذهنية خالصة » .

أنت تشاهد فى مسرح بيراندللو دمىً تشبه البشر ، تحركها خيوط غليظة من المصالح والشهوات والعواطف والأحزان[٩] . بعضها يُشد من قدميه ، فيظل حياته جواب آفاق ، وبعضها يجذب من يديه ، فيظل يعمل والعرق يتساقط من جبهته ، ويناضل وينتصر ويستسلم . ولكن يحدث فى أحيان نادرة أن يهبط من السماء خيط رقيق شفاف ، مغزول من ضياء الشمس والقمر ، ومن الحب والرحمة ، يجعل من هذه الدمى البشرية كائنات إلهية صافية . إنه يضيء جباهنا بنور الفجر ، ويصنع لقلوبنا أجنحة ، ويرينا أن فى حياتنا الإنسانية شيئاً إلهيا وحقيقة خالدة لا تنتهى بانتهاء الرواية وإسدال الستار !

* * *

وجد بيراندللو نفسه يعيش فى عصر معقد ، مقنّع ، مصطخب ، فحاول أن يضفى عليه البساطة ، والعرى ، والصمت . إن البراءة — هذه الحلة البسيطة النادرة — تكشف لنا عن كثير من جوانبه الغامضة ، ومنها نستطيع أن نفهم أسرار فنه . فهى الصفة الغالبة على حياته كلها كما يقول ماسيمو بونتميلى[١] .

إن الروح البريئة تمتاز بأنها لا تستطيع أن تقبل أفكار الغير أو أحكامه . وحين يواجهها العالم لأول مرة ، ويمد لها يديه مملوءة بمذاهبه وحضاراته وتاريخه وفلسفاته ، تهز رأسها متعجبة ، وترفض أن تتدثر بغطاء نسجه الغير .

إنها تريد أن ترى العالم على طريقتها . الأحكام الجاهزة والمبادئ السابقة لا تحرك فيها وتراً . إن لها لغة خاصة بها ؛ بسيطة ، فطرية ، صادقة . بهذا الصدق والإخلاص تندفع الروح البريئة اندفاعاً حيا إلى سر الأسرار ، وتتحسس الجذور الضاربة فى طين الأرض . إنها تستطيع بإلهامها أن تميز بين الطبيعة والافتعال ، فى الحضارة ، والعقائد ، والتقاليد ، والفن . إنها الوجفة فى قلوب الأنبياء ، والرجفة على شفاه الشعراء ، والدهشة فى عيون الأطفال . أما ثياب الإنسان الحديث وأقنعته فهى تنزعها عن جلده ، لأن الحقيقة عارية .

واجه پيراندللو بروحه البرىء عصراً أبعد ما يكون عن البراءة ، يتشدق بعظمته ، ويزهو بانتصاراته ؛ التوسع الاستعمارى فى ذروته ، والرجل الأبيض يسرق الشعوب الصفراء والسوداء ، وينهب أرضها وذهبها وأسواقها وحريتها . والعالم فى نهاية القرن التاسع عشر وأوائل العشرين يشيّع الرومانتيكية إلى مقرها الأخير ، ويستعد لحرب جديدة .

فى أعمال پراندللو نرى كيف تنهار الرومانتيكية إلى آخر طوبة فيها . نعم ! فحيث تجد الخراب الشامل ، تجد كاتبنا يرفع الأنقاض ويحاول أن يعيد البناء من جديد .

البدء من جديد ! لنبدأ وتجارب البشرية خلف ظهورنا لا فوقها . لنبدأ كما بدأ آدم وحواء ، بطلا آخر رواية لپيراندللو لم يتمها . إنهما فتى وفتاة ، ينجوان من الزلزلة التى عصفت بالأرض وما عليها ، فلم يبق من حى سواهما . وعلى كاهلهما مسئولية ثقيلة : أن يبدآ سلسلة الخلق من جديد ، كما بدأها آدم وحواء فى أول الخليقة ، أن يقيما حضارة الجنس البشرى على أسس جديدة ، ويكتبا تاريخاً جديداً للإنسان . كل أعمال پيراندللو تمهيد لهذه الزلزلة ، ومحاولة للإجابة على هذا السؤال : كيف نبدأ من جديد ؟ .

لم يبق للإنسان خيار إلا فى واحدة من اثنتين : الخراب الشامل أو البداية من جديد . ومن أجل أن نبدأ بأمانة فعلينا أن ننظر فى أنفسنا وفيما حولنا نظرة صادقة ، وأن ندرك مدى ما وصل إليه ضمير الإنسان ، وأن نستفيد من التجارب التى اختزنتها ذاكرة البشر . نعم ! يجب أن نعترف بأخطائنا ، وأن نبكى كما يبكى الطفل المذنب ، فقد نستحق الغفران ، وقد نستطيع أن نقيم بناءً جديداً ، نظيفاً من الدم والوحل .

لم يحاول پيراندللو أن يختار شخصياته[1] . لقد ألقى بيديه فى حشد البشر ، كما يلقى الصياد شبكته ، فأخرجت نساءً ورجالاً وأطفالاً . ليس بينهم من تستطيع أن تعده بطلاً أو نموذجاً بالمعنى القديم . إنهم ناسٌ فحسب . هم طبقة البرجوازية الصغيرة فى نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، يصورها وهى تنحل وتتفكك وتنهار . وكما أعفى نفسه من اختيارهم ، فقد أعفاها من الحكم عليهم . لم يحاول أن نفتش عن قيمة أفعالهم . إنه يصورهم كما يذهبون ويجيئون ، لم يتخير منهم البطل ولا القديس ولا الشاعر . لقد أراد أن يصور الإنسان وحده . إنه يبدو لنا وكأنه يوافق على قوانينهم وتقاليدهم ، وثيابهم المتواضعة ، وملامحهم المضحكة ، وعجزهم وتخبطهم ويأسهم ، حتى كأنهم مخلوقات سوتها يد الصانع العظيم منذ لحظة — من المادة الأولى ، أو دمىً خرجت من ظلمة العدم إلى نور المسرح قبل أن تعرف أدوارها المحتومة . إنهم حشد هائل كما قلت ، لم يزل خالياً من الإرادة والقدرة على الفعل ، وإدراك المصير .

ولكن پيراندللو يتجه إليهم فى حنان لا مزيد عليه ، ويمد إليهم يده ، ويسألهم — وكأنه « بوذا » هذا العصر ورسوله — ماذا أعطوكم ليساعدوكم على الحياة ؟ أى عقيدة تستمسكون بها ؟ الدين ؟ لقد نبذه القرن الثامن عشر كما نبذه فولتير . الفلسفة ؟ إن المذاهب تنكر بعضها بعضاً . الأدب ؟ إن الرومانتيكية تنبح فى وجه الكلاسيكية ، والواقعية تريد أن تجهز على الجميع ! قال بعضهم : إن الأمل هناك ، فى عالم آخر . وقال له

البعض الآخر : بل لا شيء هناك ، وكل الأمل والرجاء هنا ، على هذه الأرض ، ثم اكتشف فريق ثالث أن لا أمل هنا أو هناك ، فكل شيء وهم وحلم ، وكل إنسان وحيد غارق فى وحدته ، لا يعرف شيئاً عن غيره ، ولا يستطيع أن يعرف حقيقة أى شيء .

ونظر پيراندللو فما وجد إلا الفراغ والوحشة ؛ الحقيقة وهم ، والعقائد باطلة ، وكل شيء قبض الريح . لا بد إذن أن نهدم كل شيء ، ليتسنى لنا أن نبنى من جديد . إن السخرية هى المعول الذى لا بد منه فى هذه الحال . فالتناقض هو روحها وجوهرها . والساخر هو الذى يرى الناس يبنون بيد ما هدموه بالأخرى — إنه أشبه ما يكون بالطفل الذى يلذ له أن يحطم قلب الإنسان كما يحطم لعبته قطعا متناثرة ، ليرى كيف يعمل هذا القلب ، وكيف يضحك ويتألم . ولو قرأت أعمال پيراندللو وعشت فى عالم من الحجرات الضيقة ، والظهور المحنية ، والأنوار المطفأة ، والنفوس الكسيرة ، والصلبان المحطمة ، لخيل إليك أن هذا العالم تكفيه هزة واحدة ليتحول إلى مقبرة كبيرة . إن شخصياته تتعذب لا لأنها تريد الموت ، بل لأنها تشتاق إلى مزيد من الحياة .

إن مأساة پيراندللو فى جوهرها مأساة قلبية . لم تعد مأساة الإنسان فى صراعه مع آلهة الأولمب كما كانت عند الإغريق ، ولا فى صراعه مع عواطفه كما كانت على عهد الرومانتيكية الأولى (شكسبير) أو ضد مجتمع فقد الإيمان بمقدساته وتقاليده ، كما هو الحال لدى الرومانتيكية الأخيرة (إبسن) . إن مأساته فى صراعه مع الفراغ والعدم المحيط به من كل جانب ؛ فى صراعه ليثبت أنه موجود . فى صراعه ضد الفلسفات اللامادية (برْكلى) والمثالية المغرقة (الفلسفة الألمانية) التى طغت على روح العصر ، وحاول بها الإنسان أن يلغى وجوده الخارجى ، وضدّ المبشرين الجدد (فرويد والتحليل النفسى) الذين يهبطون بالإنسان إلى كهف رطب مظلم يسمونه باللاشعور ، وينبشون فيه عن العقد والمخاوف والذكريات الأليمة ، ويجعلون من الإنسان قزماً بشعاً يتحكم فيه شبح الماضى ويسلبه الإرادة والحرية والتفاؤل بالمستقبل، وضد الفلسفات ، التى جعلت الإنسان مقياس كل شيء (نسبية أنيشتين وتطبيقاتها الخاطئة فى مجال الأخلاق والقيم) ، وردّته إلى هذه العبارة التى جعلها پيراندللو عنواناً لإحدى مسرحياته : « هكذا الأمر ، إن بدا لك أنه كذلك » . .

إن أعمال پيراندللو تعكس هذا كله وتبين أعراض المرض الذى يُلزم الإنسانية الفراش ، لتحتضر هناك وحيدة مهزومة . إنه الطبيب الذى يقف بجانب مريضه ليسجل آلام احتضاره ساعة بساعة ، ويجهز مراسم الدفن وتشييع الجنازة . هذا المريض هو الحضارة الأوروبية التى تمر بمرحلة عصيبة جعلتها تحترق بنيران حربين عالميتين ، وهو الإنسان الحديث الذى يقف وحيداً تعصف به رياح القيم والمذاهب والعقائد ، وتجذبه من يديه وقدميه وشعر رأسه ! وأعمال پيراندللو محكمة رهيبة تدين العصر الحديث ، وتراجع قيمه وأحكامه وفلسفاته . وسوف يظل دائماً مرآة للمرحلة التى مر بها المجتمع الأوروبى فى أعقاب الحرب العالمية الأولى . لقد رأى فيه الشباب تعبيراً عن أفكار لم يستطيعوا أن يفصحوا عنها — وإذا كانوا لم يجدوا عنده الراحة والعزاء والأمل ، فقد وجدوه يعبر عن آلامهم ، وآمالهم المهزومة[٧] . ولعلّ هذا هو السبب الذى جعله يسمى مسرحه « مسرح المرآة* » : « إن الإنسان يحيا حياته ، ولكنه لا يرى نفسه . وإذن لنضع أمامه مرآة ولندعه يرى نفسه وهو يحيا حياته ، ويضطرب بعواطفه . إنه إما أن يقف أمام صورته مدهوشاً فاغر الفم ، وإما أن يحجب عينيه بيديه لكى لا يراها ، وإما أن يبصق عليها فى اشمئزاز ، أو يشدّ قبضته ليحطم المرآة . إن كان من الباكين فلن يبكى ، وإن كان من الضاحكين فلن يضحك . وبالجملة فستنشأ أزمة ، وهذه الأزمة هى مسرحى » . . .

* Teatro dello Spechio.

* * *

لا تكاد تجد كاتباً أغفل المشكلات الاجتماعية مثل بيراندللو . إن الإطار المادى يكاد يكون مفقوداً من عالمه . وكأنه صنع أبطاله وأحداثه ومشاهده من مادة الأحلام. إن مأساة العامل والفلاح والجندى العائد من الحرب لا تهز وتراً من نفسه . قد تجد فى بعض إنتاجه صيادين وفلاحين وعمال مناجم فقراء ، غير أنه لا يلتفت إلى آلامهم ، فالروح العدمية تسرى فى كل حرف يكتبه ، والمشاكل الميتافيزيقية هى شغله الوحيد ، وهى مظهر ضعفه الوحيد أيضاً .

هناك دائماً إحساس بالفراغ ، بالعدم ، بالهوة العميقة التى لا ينظر إليها الإنسان حتى يموت أو يجن . وإذا كان من نصيب كل واحد منا أن ينظر إلى هذه الهوة مرة فى حياته ، فيبدو أن بيراندللو لم يحول عينيه عنها. ومن ثم كانت هذه السخرية المرة حين ينظر إلى الدمى والأقزام وهى تلعب وتمثل أدوارها فى قعر الهاوية ، بين الظلام والوحل والموت والشقاء . إنه كالبهلوان الذى شاءت له الأقدار أن يكون فيلسوفاً . إنه يفكر ويجادل ويحاور على حين يتأرجح جسده على الحبل . وهو يرى الهاوية تحت بصره ، ولكنه يتغافل عنها ، ويعزى نفسه عن المصير المحتوم بألعابه وتأملاته وضحكه وتصفيق الجمهور له ! إنه ينفث الشك والحيرة والتشاؤم فى كل مكان ، فنخرج من حلبته مؤمنين بأن الحياة عبث ، والواقع حلم ، والحقيقة وهم ، وأننا لن نعرف شيئاً خارج نطاق خيالاتنا ومدركاتنا الذهنية .

غير أن العالم الخارجى أقوى من كل الحجج الميتافيزيقية التى تشكك فى وجوده . وها نحن نأكل ونشرب وننام ونحب ، ونحكم على هذا العالم ، ونغير منه أيضاً . ولو كان كل واحد منا « بيراندللو » لرفضنا الحياة فى أول لحظة ندرك فيها أننا أحياء . ولكن رجل الشارع لحسن الحظ لا يعرف شيئاً عن بيراندللو ومأساته . أولعل فطرته تقول له : إن بيراندللو لا يعرف شيئاً عن مأساته هو . إن حكمته العريقة الطيبة الصافية لا تزال تهديه . . برغم كل ما كتب الفلاسفة والحكماء !

* * *

قال بيراندللو ذات مرة للناقد المسرحى إليجيو بوسنتى : « يخيل لى أن هناك روحاً سرمديا يملأ الكون ، وأن كل واحد منا يأخذ لنفسه جزءاً صغيراً منه عند ولادته ، ويخفيه فى طيات جسده. وعندما نموت ، تتحلل أجسادنا ، ونعيد إلى الكون الأعظم ذلك الروح الجزئى الذى حبس فيها[٧] »

كان بيراندللو يصف حياته على هذه الأرض بأنها إقامة لا بد له فيها ، كأنما يردد صدى شاعرنا العظيم أبى العلاء.

ولقد عاش بيراندللو معيشة الراهب الزاهد ، ومات ميتة الفيلسوف الرواقىّ . كانت وصيته الأخيرة قبل أن يلفظ أنفاسه : « الآلة الحدباء بعجلاتها ، والحصان ، والسائق ، وكفى . . » لا جنازة ، ولا موكب ، ولا احتفال ، وكأنه يردد ما قاله شاعر يونانىّ مجهول :

لا تضعوا باقات الورد على قبرى الحجرىّ
ولا توقـدوا النـيران ،
سوف تكلفون أنفسكم بغير طائل .
أكرمونى — إن شئتم — ما دمتُ حيـاً
أما أن تبللوا بقايا جسدى بالرحيق
فلن يكون منه إلا الوحـل
والميت — بعد — لا يشرب . .

المراجـع

1. Bontempelli, M.: Pirandello, Leopardi, D'Annunzio. Tre discorsi. Roma, Bompiani, 1939. 1-41.
2. Hudson, L.: Life and the Theatre. London, Harrap, P. 34-49.
3. Krutch, J.W.: Modernism in Modern Drama. New York, 1953. p. 77-87.
4. Nardelli, F.V.: L'Uomo segreto, vita e croci di L. Pirandello. Roma, Mondadori, 1932
5. Nicoll, A.: World Drama. London, Harrap, 1954. p. 707-718.
6. Pirandello, L.: "Sei Personaggi in cerca d'autore" "Enrico IV." Roma, Mondadori, 1951.
7. Possenti, E.: Guida al teatro. Milano, Academia, 1949. p. 181-193.
8. Saurel, R.: Beffe nella vita di L. Pirandello, ou Pirandello sans Pirandellisme; "Les Temps Modernes" 9e. année, No. 95. p. 723-741.
9. Starkie, W.: Luigi Pirandello. London, Murray. pp. 292.

باب أسئلة القراء

١٩١٧ - ١٩٥٧

بقلم الأستاذ يحيى حقي

مجلة المقتطف — غفر الله لها — هي التي جرّت رجلي . وجدتها في الدار حين بدأت أقرأ . لعلي عانيت أول الأمر مشقة في فهم مقالاتها عن داروين ومندل ، فلذتُ بباب سهل خفيف يجيء في ذيل العدد ، ولا يزيد البحث فيه عادةً عن عمود واحد : هو باب أسئلة القراء . فإذا بي أنغرز — وإلى الآن لم أجد النجاة — في عالم غريب ، أعيش فيه مع أناس حائرين في مشارق الأرض ومغاربها ، هم رغم تباين مشكلاتهم يشبه بعضهم بعضا ، شأن المصابين بعاهة مشتركة ، أصبح همهم همي ، وأصبح هذا الباب (أفيونتي) ، بل أول مطلبي في كل مجلة .

وكانت أسئلة القراء في عهد المقتطف خالصة لوجه العلم ، ويفصح السائل عن اسمه ولا يرمز له بحروف ، ولا يقصد بها — كما هو الحال اليوم — توفير أجر محام أو طبيب . فلم تكن تسأله فتاة — قبل مجيء الخطّاب — عن حبّ الشباب وعلاجه ، أو يسأله وارث مارونيّ لمطلقة بروتستانتي مات في بلد أرثوذكسي وأملاكه في قطر إسلامي : أين يرفع دعواه ؟ وبأي قانون يقضى له به ؟ وهذا امتحان عسير حتى لرئيس محكمة العدل الدولية . . إنما كانت أسئلة المقتطف شيئاً من هذا القبيل :

« إيليا قندلفت . سان باولو ، البرازيل . كم يبلغ عدد شعر الرأس ؟ »

ولا أكتم أنني شعرت بحنوّ غريب يجذبني إلى إيليا قندلفت . وتصورته رجلا قصير القامة ، بديناً ، مستدير الرأس ، يلبس جلباباً من السكروتة — ولو أنه في سان باولو — هاجر من لبنان إلى البرازيل ، يحمل على كتفه أول الأمر (لفة) من الفانلات والجوارب يجوس بها خلال القرى والدساكر ، وشيئاً فشيئاً أصبح من كبار الأغنياء . وهو مع ذلك لا ينقطع عن قراءة المقتطف فإن اسمه مقيد في سجل مشتركيها الدائمين . .

ماذا جرى لك يا إيليا ؟ هل أرقت ذات ليلة وانبهم عليك تفسير العالم والكون وعبر التاريخ وتقلبات حياتك ، وتجسم لك كل هذا في لغز محير معمى ، شعر الرأس ! هل أحصاه يا ترى إنسان ؟ إن كان لم يفعل فقد آن الأوان أن يفعل . وإن كان قد فعل فلا بد أن صاحب المقتطف قد أحاط علمه بذلك ؛ إذ لا تخفى عليه خافية ، وإن كان لا يعلم فهو فخر كبير لك يا إيليا أن تلقنه علم ما لم يعلم ، ثم قمتَ على الفور من الفراش ، وحرّرت رسالتك ، وقضيت بقية ليلك قلقاً ، حتى إذا طلع الصباح سعيت إلى صندوق البريد ، وألقيت برسالتك وبدأ انتظارك لقدوم العدد الجديد . لقد انتقلت حيرتك من طورها الحاد إلى طورها المزمن . . إلى أن يصل العدد . كيف استطعت أن تقبل على عملك — كما كنت تفعل قبل تلك الليلة الموعودة — وتذهب وتجيء بين الناس وأنت تخفي عنهم مشكلتك الكبرى ؟ ! . ها هو موعد البريد قد حلّ ، وها هو العدد بين يديك ، تفض غلافه متعجلا ، وتفرّ في لهفة صفحاته حتى تبلغ باب أسئلة القراء ، وتجرى أعينك بين سطوره ، فلا تجد سؤالك

ولا جوابه . . ماذا حدث ؟ لعلّ صاحب المقتطف لم يفرغ بعد من مراجعة دوائر المعارف كلها . فأنت تعرف يا ماكر أن سؤالك عويص ، أو لعله – إكراما لخاطرك – قد حلق رأسه بالموسى ، وأخذ يعد المحصول شعرة شعرة ، وهذا عمل يستغرق وقتاً غير قليل . فلنصبر للعدد القادم . هل خرجت من جديد للناس وأنت تبتسم شأن من يخفى سرًّا خطيراً ؟ وأخيراً جاء العدد ، وقرأ إيليا جواب سؤاله . قالت له المقتطف : إن عدد شعر الرأس ١٨٦٥٧ شعرة . . هل استرحت الآن ؟ .

المسألة فى غاية البساطة . . لا تحتاج إلى كل هذه الفلسفة . إيليا قندلفت مهاجر ضائع ، بدنه فى البرازيل وروحه موثوقة بقمم لبنان . ليس الذى يقض مضجعه هو عدد شعر الرأس ، بل رغبة دفينة فى أن يرى اسمه ، نعم ، اسمه هو ، فى المقتطف – لا فى غيره – مكتوباً بحروف من النور . هذا تثبيت لوجوده ، وربط له بموطنه ، واعتزاز آخر الأمر باشتراكه فى المقتطف .

لعلّ أبناء الجيل الحاضر لا يعلمون أن الاشتراك فى مجلة كان يضفى على ساكن القرية مقاماً مرموقاً . وهذا يذكرنى برجل من أعيان طرابلس الغرب أراد هو الآخر أن يطبع بطاقة باسمه ، ولم يكن له عمل أو وظيفة ، فلم يجد شيئاً يكتبه تحت اسمه كما يفعل كل أصحاب البطاقات ، وأخيراً كتب « مشترك فى صحيفة كوريرى دى تريبولى » .

* * *

سؤال آخر فى المقتطف لا زلت أذكره من سائل نسيت اسمه ، لأنه لا يرقى إلى مرتبة إيليا قندلفت . . ما علينا . . يقول : إنه واقع فى حيرة شديدة ، هل يصدق أو لا يصدق هذه الروايات المتواترة التى تحكى عن رجل يعيش فى أسيوط ، تكون جالسا معه فى (عز الشتاء) ، ويأتى ذكر البطيخ عرضاً على لسانك ، وتتحسر عليه ، فإذا به يمد يده فى الهواء فتعود إليك ببطيخة بافاوية حمراء مثل الشهد ؟ ! وقد ركب القطار مرّة وجاءه (الكمسارى) يسأله عن التذكرة ، فصرفه أول الأمر صرفاً رقيقاً ، ولكن الكمسارى لم يتركه ، لعله لا يعرفه ، ولكن أغلب الظن أنه يعرفه ويريد هو الآخر أن يرى واحدة من كراماته فألح عليه أن يبرز له التذكرة فمد يده من النافذة والقطار ينهب الأرض نهباً فعادت بتذكرة (ترسو . . طبعاً !) من أسيوط إلى القاهرة ؟ ! . وليس هذا وحده وجه الغرابة . فقد ألفنا هذه الكرامة مع البطيخ . إنما يقال بلهجة التأكيد الذى يُدعم بأغلظ الأيمان : إن رقم التذكرة كان هو التالى لرقم آخر تذكرة صرفت ذلك الصباح من محطة أسيوط . هذه هى الكرامة الكبرى ! لم يكلف صاحبنا خاطره أن يسأل : « ما ذنب صراف التذاكر الذى غرم ثمنها من جيبه ؟ » .

ونزل أسيوط ذات يوم رجل من باشاوات مصر ، أبطن مفتول الشارب ، جاء ليشترى ضيعة بأكملها ودخل المحكمة وبدأ المزاد ، ورست عليه الصفقة ، وتطلعت إليه الأنظار ليروا كم ورقة بمئذنة سيخرجها من جيبه . ووضع الباشا يده فى جيبه فإذا بها تخرج فارغة . لقد نسى محفظته فى البيت ؛ لأنه خرج متعجلا هرباً من زعيق زوجه . ما العمل ؟ يا للفضيحة ! ولكن مهلا ، إن صاحبنا ذا الكرامات جالس فى ركن قصىّ بالقاعة (ماذا يفعل فى المحاكم ؟) ، فاقترب من الباشا وقال له بعينين نصف مغمضتين وابتسامة نصف مفضوحة : لا تبتئس ! ومد يده فى الهواء ، وقدم للباشا محفظته المنتفخة ، يفوح منها عطر الصندل . . أراد الباشا أن يكافئ الرجل ، ولكنه أبى وانصرف كالطيف أو كالنسيم ، والروايات تجمع على أنه يفعل ما يفعل تطوّعا لا يكسب من ورائه مليماً واحداً . وهل مثل هذا الرجل يحتاج للسعى حتى يكسب رزقه ؟ . .

جذبنى الحنو – كما رأيت – إلى إيليا قندلفت ؛ ولكن هذا الأسيوطىّ أثار غيظى منه . يا رجل ! نحن فى صراع مقيم مع الإنجليز (إننى أتكلم بلسان الصبى الذى كنته حينذاك) نعد عليهم وعودهم بالجلاء ، وقد

بلغت – والعهدة على الحزب الوطنى – أكثر من ٨٠ وعداً. لعلّ فى خزانة وزارة الخارجية البريطانية وعداً آخر مكتوباً لم يبلغنا خبره ، أو لعلها تخفى تقريراً سريّاً للورد كرومر لو عرفناه لانزاح عنا بلاء كبير . تترك كل هذا وتذهب تتصيد البطيخ والشكولاتة والمحافظ ؟ ! . إنك رجل (مفجوع) نهم ، لا يهمك إلا بطنك . لا وطنك !

وقد اهتم المقتطف بهذا السؤال ، وقام ببحث مستفيض ، وأبلغ السائل أنه لم يعثر على إنسان واحد شهد للرجل كرامة واحدة ، وإنما عثر على ألف شخص يروى كل منهم عن شخص آخر أنه سمع عن ثالث أن رابعاً كان له قريب مات منذ زمن ، وأن أرملته تروى أن صاحبنا كان يفعل كذا وكذا من الكرامات ! .

صاحبنا هذا قد مات ولا ريب ، ولكنه لم يختف عن أرض الوادي . تصلنى الآن شهادات أخرى مطابقة (لا عن طريق باب أسئلة القراء مع الأسف) عن رجل يعيش اليوم فى السودان يأتى بمثل هذه الكرامات . وسنسمع عن وريث له بعد جيل أو جيلين فى قلب أفريقيا . . فإن خطوهم هو خطو تقدم الضياء .

* * *

أغمضت عينىّ وفتحتهما فإذا المقتطف قد شاخ وتدهورت حاله ولم تنفعه حُقن متتالية لتجديد الشباب ، وقضى مأسوفا عليه ، فإذا بى أندمج فى نوع جديد من أسئلة القراء فى مجلة دينية عارية بغير غلاف لا تجدها إلا مفروشة على الأرصفة أمام المساجد بعد صلاة الجمعة . ولقيت صاحبها فيما بعد ، حين بدأت أخالط محمود تيمور ، وأتعرف حاشيته العجيبة ، فوجدت الرجل لا يعرف الفرق بين أبى حنيفة وابن حنبل ، بل ولا بين الألف والمئذنة ! ! كانت مجلته أوسع المجلات الدينية انتشاراً . كل عدد يشبه الآخر فى الشكل . يبدأ بتفسير آيات من القرآن الكريم ، ثم شرح لحديث ، ثم متابعة للسيرة النبوية ، وأخيراً باب دسم هو باب أسئلة القراء . وقد تابعت هذا الباب قرابة سنتين أو ثلاثة ، وأنا بسبيل إحصاء الأسئلة وتقسيمها أبوابا ؛ لأنى وجدتها واضحة الدلالة على مشكلات الأحوال الشخصية عند عامة الشعب فى مصر

* * *

وأرجو أن أفرد لها بحثاً خاصاً أضمه إلى هذه الصفحات التى يوحى بها باب « أسئلة القراء » .

إلا أننى أستطيع الآن أن أشهد أن ثلث الأسئلة على الأقل يدور حول حد التحريم فى زواج الإخوة بالرضاعة هل هى رضعة واحدة أم اثنتان أم ثلاثة ؟ وهل هى فى جلسة واحدة أم فى أكثر من جلسة ؟ أسئلة تخفى كمداً وحزناً وحيرة

والثلث الثانى من الأسئلة يدور حول مشكلات الميراث ، وبخاصة إذا كان هناك حمل مستكن ، كم يبلغ نصيب ابن الخالة وبنت بنت العم ، وهكذا ؟

والثلث الأخير من الأسئلة عن الطلاق ثلاثاً ، والطلاق المعلق على شرط صبيانى ، كقول الزوج لزوجته : إذا خرجت لزيارة أمك فأنت طالق .

* * *

سبحان مغير الأحوال ! انظر كيف كان باب أسئلة القراء فيما مضى ، وانظر اليوم حاله ، بعد أن شاعت نظرية فرويد والتحليل النفسىّ . هذا باب ثابت فى كل مجلة أو صحيفة ، لأنه رخيص ، ويملأ الفراغ ، ويتساوى فيه الصحفى القديم والناشئ . لم نعد نقرأ أسماء صريحة ، بل رموزاً وحروفاً . . من أخ يفسق بزوج أخيه ، وامرأة تخون زوجها بلا سبب ، وتسأل المشورة . . . إلى غير ذلك من الفضائح والمخازى تنشر على الناس ، وقل لى بربك : لفائدة مَنْ ؟ وهذه الأسئلة الكثيرة الثرثارة عن الأمراض وعلاجها . ما فائدتها إذا كان الجواب عليها واحداً لا يتغير : استشر طبيباً ؟ . إننى أشك أن كثيراً من هذه الأسئلة ترسل للعبث والسخرية ، أو تشهيراً بأناس أبرياء ، أو تؤلف تأليفا فى إدارة المجلة ، بدليل أن أول عدد يصدر من مجلة جديدة يتضمن أيضاً أسئلة من

القراء . فمتى كتبوا ؟ غير أن متابعة هذا الباب وأجوبة المشرفين عليه تدل على التيارات المتناقضة التى يواجهها الشباب فى الوقت الحاضر فيما يتعلق بالقيم الأخلاقية ، وعلى أى أساس تقوم .

وأخيراً لم يسلم باب أسئلة القراء من أدعياء ينتسبون إليه ، أعنى باب إعلانات الزواج ، ولكن هذا بحث عجيبة دلالاته يحتاج إلى مقال آخر . . .

يحيى حقى



مكانة التاريخ السياسي

فى دراسة العلاقات الدولية فى النصف الأول من القرن العشرين

بقلم الأستاذ محمد عبد الفتاح ابراهيم

ليست العلاقات الدولية بين الأمم وليدة هذا القرن الذى نعيش فيه ، بل الواقع أن هذه العلاقات قديمة قدم تنظيم المجتمعات المنفصل بعضها من بعض فى التاريخ البشرى ، وقد جاءت هذه العلاقات فى صورة باهتة ، ولكنها صورة لها كيانها على أية حال و يجب أن تدرس كذلك .

والذى لاشك فيه هو أنه مع تطور هذه العلاقات — هذا التطور الذى كان عاملا لإيجاد نصوص القانون الدولى ، والذى أوجد الأسس التى تقوم عليها متباين صور الارتباطات أو الروابط بين مجموعات الدول بعضها ببعض للتحالف أو للقتال — كان « التاريخ السياسى » يقدم لنا دائماً القاعدة الأساسية لدراسة العلاقات بين الدول على أساس أنه يجمع تسجيلات الحياة العامة وقصصها فى هذه البلاد أى فى العالم كله .

كان هذا صحيحاً عندما ندرس العلاقات الدولية إبان الصراع للسيادة فى الشرق الأوسط أيام حضارة مصر و بابل وآشور وفارس تبعاً لما جاء مسجلا على الأحجار أو فى أوراق البردى .

وهو صحيح عندما ندرس الصراع من أجل السيادة فى شمال أفريقيا والبحر المتوسط بين العرب وإمبراطورية الرومان المنحدرة مع قرص الشمس للمغيب .

وكان صحيحاً عندما ندرس العلاقات الدولية فى فجر عصر النهضة الصناعية وفى عصر نابليون الأول وعند الصراع والسباق للاستعمار وراء البحار ، وعلى الأخص فى أفريقيا وجنوب آسيا .

فهل هو صحيح عندما ندرس هذه العلاقات فى النصف الأول من القرن العشرين الذى نعيش فيه ؟ وهل ما زال التاريخ السياسى فى ضوء وثائق الدول الكبرى يقدم لنا الأسس لهذه الدراسة ؟ هذه هى الأسئلة التى سنحاول الإجابة عنها هنا .

عندما نحاول دراسة العلاقات الدولية طوال عصر ما من عصور التاريخ ، فإن أول وأهم المراجع التى نحاول أن نضع أيدينا عليها فى دراستنا هى سجلات التاريخ السياسى لا للدول الكبرى فحسب ، بل لكل الدول التى عاشت فى ذلك العصر موضع الدراسة ؛ فعل هذا أولئك الذين درسوا العلاقات فى العصور القديمة عندما كشفوا عن أسرار اللغات التى دوّن بها التاريخ على جدران الهياكل والمعابد ، وفعله أولئك الذين كتبوا عن القرون الوسطى وفجر العصر الحديث تبعاً لما جمعوه حتى من الرسائل الخاصة المتبادلة بين الملوك وقادة الجند ، ولهذا

قد يكون لزاماً علينا هنا قبل أن نبدأ الحديث عن العلاقات الدولية طوال النصف الأول من القرن العشرين ومكانة التاريخ السياسى فى هذه الدراسة ، قد يكون لزاماً علينا أن نسأل أنفسنا : هل المادة التى فى أيدينا تكفى لهذه الدراسة؟ أو بمعنى أصح : هل تكفى لكى نستطيع الوصول إلى نتائج وتعليقات سليمة ؟ ولو شئنا أن نكون أكثر وضوحاً ، فنسأل أنفسنا : هل تتوافر لدينا حقاً الوثائق الرسمية للتاريخ السياسى لمختلف الدول فى نصف هذا القرن ؟ الواقع لا . . .

وقد يبدو إطلاق هذه الإجابة السريعة بالنفى — وفى

إصرار — موضع الدهشة ، ولكنها حقيقة ؛ فإن الوثائق الإنجليزية لم يُكشف عن أوراقها بعد عام ١٩٠٢ ، وكانت كذلك السجلات والوثائق الإيطالية والفرنسية التى طبعت ونشرت تقف عند عام ١٨٧٧ ، وعندما أراد الزميل الدكتور مكى شبيكة أن يكتب عن « السياسة الإنجليزية فى السودان » — الرسالة التى قدمها للحصول على درجة الدكتوراه فى التاريخ — اضطر أن يكتب عن المدة بين ١٨٨٢ و ١٩٠٢ فحسب ، مع أنه قدم رسالته فى عام ١٩٥٢ ، أى أنه توقف قبل نصف قرن من تاريخ تقديم رسالته ، والتى كان من الضرورى أن يحاول الوصول بها إلى عام ١٩٢٤ (تاريخ إخراج الجيش المصرى من السودان بعد مقتل السر لى ستاك) ، أو إلى عام ١٩٣٦ (تاريخ عقد أول معاهدة نصت فى مادة خاصة على العلاقات بشأن السودان ، وكررت النص على اتفاقية عام ١٨٩٩ التى لم يكن هناك أى اعتراف من جانب مصر كحكومة وشعب بشأنها) ، ولكنه لم يفعل لأنه لم يستطع .

فالفكرة إذن هى أن الوثائق الرسمية كانت تقف جامدة مغلقة حتى فجر القرن العشرين بالنسبة للوثائق الإنجليزية ، وقبل فجر العشرين بما يصل إلى قرابة ربع القرن بالنسبة للفرنسيين والطليان . وهنا المشكلة ، لأنه لا يجوز أن تدرس العلاقات بالنسبة للعالم القديم من الكرة الأرضية دون أن تكون وثائق التاريخ الإنجليزى والفرنسى والإيطالى موضع الدراسة والمناقشة ، ومعنى هذا أنه من الضرورى انتظار ما لا يقل عن خمسين سنة أخرى حتى يمكن إزالة الأغلاق عن هذه الوثائق وعرضها للدرس والمناقشة والنشر .

ولكن كان من الضرورى أن يستكمل تاريخ فرنسا الحقب الثلاث السابقة لمطلع القرن العشرين ، وقد جاءت هذه المحاولات متأخرة ، فإنه فى عام ١٩١٠ بدأ الفرنسيون ينشرون مجموعة من الوثائق بعنوان « العوامل السياسية لحرب عام ١٨٧٠ — ١٨٧١ » . وقد وكل أمر هذا النشر إلى لجنة من كتاب التاريخ أشهرهم مسيو أولار ، وقد خرجت هذه المجموعة فى تسعة وعشرين مجلداً . وبالرغم من الرغبة فى سرعة إتمام هذا العمل فإن الجزء الأخير لم ينشر إلا فى عام ١٩٣٢ ، ثم لا شىء ، فكأن التاريخ يسبق زمن ما نشر للناس بستين سنة كاملة .

على أن الحرب العالمية الأولى قد جاءت بموقف جديد بالنسبة للوثائق الرسمية ، فإن الحلفاء قد اعتبروا ألمانيا هى المسئولة عن إثارة تلك الحرب التى كبدت المدنية الملايين من الضحايا ، ولكنهم لم يحاولوا إثبات ذلك بإجراء البحث والتحقيق فى المستندات والوثائق الألمانية ، إلا أن الألمان حصلوا على قوة المبادأة ، فكان أن بدأوا هم بنشر الوثائق للدفاع عن قضيتهم ، ونشروا خمسين جزءاً من الوثائق السياسية التى تدل على أنهم لم يكونوا هم الذين أثاروا الحرب ، بل إنهم اضطروا إليها اضطراراً للدفاع عن بقائهم ، ولكن هذه المجلدات الخمسين لم تكن موضع دراسة نقدية إلا فى فرنسا وحدها .

أما الولايات المتحدة فقد بدأت منذ بعيد تنشر الوثائق السياسية الخاصة بعلاقاتها الدولية فى مجلدات وسمت بعنوان « أوراق عن العلاقات الخارجية للولايات المتحدة » وحتى المجلد الخاص بعام ١٩١٥ لم يكن فيه أى شىء له قيمته عن السياسة الأوروبية ، إلا أنه منذ عام ١٩١٦ بدأت السياسة الأوروبية تنال حظا كبيراً فى المجلدات الخاصة بالسياسة الخارجية للولايات المتحدة ، وإلى عام ١٩٣٩ قدمت المجلدات التى نشرت العلاقات الخارجية بين الولايات المتحدة والدول الأوروبية حتى عام ١٩٢٤ ، وإن كانت قد تخطت هذا التاريخ بالنسبة للعلاقات مع اليابان ، وقد وصلت إلى عام ١٩٤١ فى المجلدين اللذين نشرا فى عام ١٩٤٣ ، وغطى المجلد الأول العلاقات بين البلدين حتى عام ١٩٢٩ ، وغطى الثانى المدة من ١٩٣٨ إلى ١٩٤١ .

وكان من الواضح أن الدول الأوربية الكبرى إما أن تسلك السبيل نفسها، وإما أن تترك الباحث فى المعلومات التى يريد الحصول عليها عن المسائل الأوربية إلى المراجع الأمريكية وحدها .

وبالرغم من أن الوثائق الإنجليزية بالنسبة للعلاقات الأوربية كانت تقف إلى ما قبل عام ١٩١٤ ، فإن الإنجليز نشروا تسع مجلدات ، كل فى سبعمائة صفحة كبيرة تغطى الفترة من مارس ١٩٣٨ إلى سبتمبر ١٩٣٩ ، ولكن هذه المجلدات التسعة فى الواقع أقل إفاضة وتفصيلا من المجلدات التى نشرت عن فترات سابقة .

وقد قيل فى تعليل هذا : إن الكثير من الأعمال السياسية والمعلومات عنها يجيء فى الرسائل الخاصة ، وبذلك لا يمكن أن تسجل فى الوثائق والملفات على أساس أن فيها آراء وتعليقات خاصة لم يستأذن أصحابها فى نشرها ، وقد تسبب لهم حرجا ، هذا فضلا عن أن الكثير من الاتصالات يتم فى المقابلات الخاصة ، أو عن طريق التليفون أو البرق ، ومع أن المحادثات الهامة تسجل ويحتفظ بها ، وأن الأعمال السياسية الهامة عادة لا تتم بواسطة التليفون إلا إذا كانت تتم بواسطة الشفرة أو فى صورة رسائل تملى وتعد لتوّها للعرض على كل المسئولين ، ولم يعرف عن اتصالات سياسية تمت فى محادثات مكشوفة إلا كما حدث مرة فى عهد لويد جورج من إتمام محادثة عاجلة بين بريطانيا وفرنسا بلغة أهل ويلز ، ومرة أخرى فى عام ١٩٤٠ عندما تحدث ضابطان كبيران أحدهما فى لندن والآخر فى باريس باللغة الهندستانية لتجنب كل استراق للسمع يمكن أن يحدث فى أى من جانبى الخط التليفونى ، برغم هذا فإن الغموض لبث يسود الموقف بسبب التعلل بنقص الملفات والوثائق ، على أن الرجوع إلى القليل الذى نشر من هذه المستندات والوثائق يكشف للباحث عن حقيقة واضحة لها أهميتها ، ولها طابعها فيما تثير من دهشة ؛ فإن التعليمات المنشورة لا تكشف عن التوجيهات والأوامر التى يتبعها السفراء ، بقدر ما تُعنى بأن توضح لهم الأسباب لاتخاذ الحكومة سياسة ما خاصة تجاه أمر معين ، والأمر الذى يثير الدهشة أيضاً بالنسبة لهذه الوثائق المنشورة هو أن هذه التعليمات ، والنقاش أو الجدل الخاص بها قد نشرت جملة دون أن تصحب بالموافقة أو بالتعليق عليها من الوزراء ، أو من السلطات صاحبة الشأن فى إقرارها أو تعديلها .

وهنا تثب إلى العقل عدة أسئلة ، أهمها فى رأيى أن يسأل الباحث نفسه : ما هى قيمة هذه الوثائق وهذه حالها؟

وأية قيمة عملية للانتفاع بها فى دراسة العلاقات الدولية بالنسبة للعصر الذى نعيش فيه ؟

ثم الأهم من هذا كله أن نتساءل : هل دراسة العلاقات الدولية فى ضوء هذه الوثائق التى تسجل لنا تاريخ الماضى فى صورة باهتة — تمكننا من الوصول إلى الحلول الصحيحة بالنسبة لمشكلات المستقبل ؟ والسؤال الأخير هو فى رأيى أهم هذه الأسئلة الثلاثة التى وضحتها هنا ، وأهم ما يمكن أن يخطر لنا من أية أسئلة أخرى للدراسة نتيجة لهذه المادة التى تقع فى أيدينا .

* * *

صحيح أن دراسة التاريخ السياسى فى هذه الصورة تعطينا معاونة مباشرة أو غير مباشرة فى الأمر ، ولكنها لا تقدم لنا الحلول الآلية للمشكلات المتصلة بهذا الأمر ؛ فالمعرفة التفصيلية للتأريخ السياسى للمحاولات المتعاقبة لتقسيم بولندة مثلا لا تقدم لنا الحل لمشكلة خط نهرى « الأودر — نيسى » اليوم ، ولكن لا شك أن محاولة حل هذه المشكلة دون الإلمام أو المعرفة بهذه المحاولات للتقسيم تكون محاولة خاطئة فاشلة ، ما فى هذا من شك .

* * *

ولكن هذه الوثائق والمستندات — وأقصد ما ندر منها — تقدم لنا ناحية تستأهل الذكر ، فإن الكثير من المناقشات لم تصل إلى مستوى المسائل الدولية الهامة ، ولكن كانت

لها أهميتها من وجهات نظر طرفى النقاش، فإن « الدخان » و « التفاح » كانا مثار نقاش ومفاوضات طويلة فى عام ١٩٤٠ بين الوزارة الأمريكية وسفير بريطانيا فى واشنجتون؛ لأن الوزارة الأمريكية كانت تنظر إلى أسواق تجارة « التبغ » وتجارة « التفاح » كعامل له قيمته فى رسم سياسة صلاتها ببريطانيا ، وتحددت مثل هذه الصورة عندما ناقشت الوزارة الأمريكية مستر بيفن فى موضوع شركات البترول الأمريكية . وإن عاملا من أهم العوامل المعطلة لاتفاقية عام ١٩٠٤ بين بريطانيا وفرنسا كان هو الانتهاء من الجدل والخلاف على « شباك الصيد » المستخدمة فى بحر الشمال والاطلانطيق الشمالى ، وسعة عيون هذه الشباك، وما تحتجزه أو تطلقه من الأسماك التى تجىء مع حركة قوافل الأسماك فى اتجاهها للجنوب الغربى، ومسألة التبغ أو التفاح أو السمك هى فى جملتها مسائل يمكن معها للباحث أن يخرج بمؤلف ضخم عن المشكلات التى تخص ربة الأسرة ، ولكنها لا تعنى الباحث المؤرخ الذى يريد أن يخرج بمؤلف عن السياسة الدولية فى الفترة نفسها من السنوات .

والظاهرة الأخرى التى يجب أن تذكر هنا هى أن التاريخ الاقتصادى يطغى أحيانا على التاريخ السياسى ، فإن المفاوضات التى جرت بين بريطانيا والولايات المتحدة بين عامى ١٩٣١ و ١٩٣٣ كان يتولاها موظفون من وزارة الخزانة البريطانية ، ولكن كانت كل تقاريرها ودراساتها تسير عن طريق السفارة الإنجليزية ووزارة الخارجية، ولم يكن بسبب هذا إلا أن السفارة ووزارة الخارجية كانتا هما اللتين يمكن أن تقدرا كل العوامل السياسية التى تعطل كل اتفاق يمكن للإخصائيين الماليين التوصية به على أساس المبادئ الاقتصادية وحدها . ودراسة العلاقات بين أفراد كل مجموعة من المجموعتين المتفاوضتين توضح بلا شك كيف تسير العلاقات الدولية من وجهة النظر البريطانية والأمريكيـــة الخالصة دائمـــاً للاقتصاد والاقتصاديات ، ثم تأثير الإنتاج وأسواق التصريف للمنتجات فى رسم سياسة العلاقات مع الدول الأخرى .

ولهذا فإننا مثلا فى دراستنا للوثائق فى ملفات وزارة الخارجية البريطانية طوال تلك الفترة لا نستطيع أن نتفهم الاتجاه العام للسياسة الخارجية الإنجليزية إلا إذا تفهمنا جيداً التأثير الذى للخزانة على وزارة الخارجية وعلى الوزراء كلهم ، فإن مشكلة ديون الحلفاء قد اشتركت من وجهة النظر البريطانية فى مسألة ما تدفعه ألمانيا من التعويضات، ولكن لا شك أنه كان هناك الكثير من الخلاف فى وجهات النظر بين ممثلى الخزانة وموظفى وزارة الخارجية بالنسبة للعوامل المتصلة بكلتا المسألتين .

كان ممثلو الخزانة البريطانية يفكرون دائماً فى الإنعاش الاقتصادى على أساس إعادة إنشاء التجارة الدولية ، وعلى أساس توازن المدفوعات الخاصة والعامة ، على حين كان ممثلو وزارة الخارجية — مع عدم اختلافهم فى صحة آراء ممثلى الخزانة — ينظرون للأمر من وجهة أخرى ؛ فقد كانوا يفكرون فى المسألتين من الزاوية السياسية ، ومن ناحية مواجهة الحقائق الواقعية ، فمهما كانت وجهات نظر الإنجليز لإيقاف التعويضات أو إلغائها، أو وجهات نظرهم بالنسبة لديون الحلفاء المستحقة للولايات المتحدة ، فإن وجهات النظر الفرنسية كانت تضاد هذا ؛ فقد كان الفرنسيون يواجهون مشكلة أعمق من ذلك ، فإنه إذا كانت الأحوال فى ألمانيا تستقر إلى الحد الذى يمكن الحكومة الألمانية من الدفع كان معنى هذا أن ألمانيا قد وصلت إلى القوة التى تمكنها من رفض الدفع ، وستقوم الهيئات الوطنية فى قلب ألمانيا بالإصرار على عدم الدفع ، ومن ثمت يمكن أن تتنكر ألمانيا لكل نصوص معاهدة فرساى ، هذا التنكر الذى سوف تخرج منه ألمانيا إلى محاولة رد اعتبارها من الهزيمة ، ولكن فى الوقت ذاته إذا أمكن منع الإنعاش الاقتصادى فى ألمانيا فستكون ألمانيا أقل خطورة بالنسبة لفرنسا ، ولكن هذا المنع فى الوقت

نفسه سيحرم فرنسا من الحصول على ما تتطلب من التعويضات المالية التى تحتاج إليها لموازنة اقتصادياتها .

ثم إن تمشى فرنسا مع رفض ألمانيا لدفع التعويضات معناه من طريق غير مباشر موافقتها على إعادة النظر فى معاهدة فرساى ، وهو أمر له أهميته ولا سيا أن هـذه التعويضات قد قدرت على أساس مسئولية ألمانيا فى إثارة الحرب ، ثم فى استخدامها أساليب للقتال تتعارض والاتفاقات الدولية ، والشيء الآخر الذى يمكن تقديره من وجهات النظر الفرنسية هو أن إعادة النظر فى الفقرات الخاصة بالتعويضات سيثير ضرورة إعادة النظر فى الفقرات الخاصة بإعادة التسليح ، ولا يكون من العدالة رفض هذا الطلب إذا تقدم به الألمان .

وكانت وزارة الخارجية الإنجليزية تعتبر هـذه التكتيكات الفرنسية خاطئة ، ولكنها كانت مع هذا تقدر وجهات النظر الفرنسية ، ومع هذا فإن السياسة الإنجليزية تجاه ألمانيا كانت تتبع وجهات نظر وزارة الخزانة البريطانية لا وجهات نظر وزارة الخارجية . وكان الوزراء يعنون بمسألة إعادة الانتعاش للاقتصاديات الإنجليزية أكثر مما يعنون بمشكلة انتعاش القومية الألمانية نتيجة انتعاش اقتصاديات ألمانيا ، وإذا كان من الممكن أن نرى الآن ــ فى ضوء الوثائق الإنجليزية التى نشرت عن تلك الفترة من السنين ــ هذا الإيضاح للسياسة الإنجليزية فإننا لا نستطيع أن نتجه باللوم لسياسة حزب ما ، فقـد تبادلت الأحزاب الحكم من الأحرار إلى المحافظين إلى العمال ، وكانت سياسة الأحزاب كلها متفقة بالنسبة لضرورة العناية والاهتمام بانتعاش الاقتصاديات الإنجليزية .

ولهذا فإننا لا نستطيع فى الواقع أن ندرك السياسة الإنجليزية على حقيقتها طوال السنوات بين الحربين إلا عندما تراجع القصة كاملة على ما تقصها ملفات وزارة الخارجية البريطانية وملفات وزارة الخزانة الإنجليزية . على أن هذه الدراسة فى الواقع تقدم لنا ناحية من البحث قد أجهدت المؤرخين ، وكان لزاماً أن تجهدهم ، فإنه لا يمكن أن يكتب تاريخ العلاقات بين الدول دون أن يترك مكان فسيح لتأثير الشخصيات وتأثير الصدف أو الفرص : لو كانت رئتا هتلر قد تأثرتا بدرجة أكبر من الغازات السامة فى الحرب العالمية الأولى ، أو لو كان شتريزمان وزير خارجية ألمانيا قد عاش لأربع أو خمس سنين بعد عام ١٩٢٩ .

وفى هذه الدراسة تبدو لنا صورة أخرى كان لها أهميتها هى صورة آرثر هندرسون وتأثيره فى السياسة الإنجليزية طوال عمله كوزير لخارجية بريطانيا .

وعلى ذكر الحديث عن آرثر هندرسون فإن هناك حقيقة قد لا تكشف عنها الوثائق بقدر ما يكشف عنها الواقع . فإن وجود وزارة الخارجية البريطانية فى مواجهة دار رياسة مجلس الوزراء بالمنزل رقم ١٠ شارع دوننجسترت كان له تأثيره فى توجيه السياسة البريطانية ، فى أية لحظة يستطيع وزير الخارجية أن يقابل رئيس الوزراء ، ولا يكلفه هذا أكثر من أن يسير بعض خطوات فى طريق هادئ ضيق . لقد رفض آرثر هندرسون أن تنتقل وزارة الخارجية إلى مبنى من أجمل مبانى لندن لا يبعد أكثر من ربع ميل عن دار رياسة مجلس الوزراء ؛ لأنه وجد فى ربع الميل هذا عائقاً دون التشاور السريع مع رئيس الوزراء ، والاتفاق العاجل على توجيه السياسة الإنجليزية .

والصلات بين وزير الخارجية ورئيس مجلس الوزراء بالنسبة لتوجيه السياسة الإنجليزية تقدم لنا ناحية قمينة بالبحث والدراسة فى تاريخ العلاقات الدولية طوال نصف القرن هذا . فإن الوثائق الألمانية تقدم لنا صورة من التنظيم لأداة الحكم فى ألمانيا فى السنوات التى سبقت عام ١٩١٤ . لقد أقام بسمارك بناء تسنده دعامتان : وجوده ووجود الإمبراطور غليوم ، فلما تبدد وجود كلا الرجلين انهار التنظيم كله ، وبالمثل عندما ننظر إلى التوجيه السياسى فى النمسا نجد أن شخصية الإمبراطور فرنسوا جوزيف

كانت هى الغالبة والموجهة لكل شىء منذ عام ١٨٦٧ حتى بداية الحرب العالمية الأولى . ولكن عندما نرجع إلى أسباب الكثير من التصرفات التى حدثت فى هذا العصر الطويل تبدو لنا حقيقة قد ذكرها أحد وزرائه : وهى أن الإمبراطور الشيخ كان صلباً لا تلين قناته ، وكان يوجه كل شىء طبقاً لرأيه وحده ، وكانت أية خشونة من جانب أحد وزرائه تفقده اتزانه ، فلا يستطيع الإصرار على رأيه ، وفى غمرة اضطرابه من هذا السلوك العنيف — ولا يمكن أن نقول هنا سوء الخلق — يتراجع الإمبراطور لينفذ ما يراه الوزير .

وهنا مسألة أخرى ، هى : هل يعاون نشر هذه الوثائق ، والاستمرار فى النشر للسنوات القادمة على إيجاد « السياسة المكشوفة» التى نادى بها الرئيس ويلسون فى عام ١٩١٨ ؟ وكان هذا التوجيه من الرئيس ويلسون بفكرة أن الأحلاف العسكرية هى سبب من أسباب الحرب إن لم تكن أهمها ؛ ولم تكن هذه الأحلاف مستطاعة إلا فى ضوء الدبلوماسية السرية ؛ ولكن الواقع أنه من الصعب الوصول إلى هذا ، ومن الصعب أن تضيع من العلاقات الدولية الظاهرة القديمة ، وليس من الممكن أن يكشف الستار عن « المحادثات » قبل أن يجف المداد الذى تُخط به المفاوضات الشفوية .

ولكن مع هذا فإننا فى دراستنا لدبلوماسية القرنين التاسع عشر والعشرين نجد عدة نماذج طريفة « للسياسة المكشوفة » فإن بسمارك مثلا لم يكن يخفى نواياه ، بل كان صريحاً بالنسبة للسياسة العامة أو الاتجاه العام لها ، ولكنه كان يخفى التفاصيل ، بل قد يخفى أو يكذب حتى فيما تتضمنه فقراتها من وعود أو مطالب ؛ ولكن هذا شىء ، والاتجاه العام شىء آخر .

ونرقب هذه الصورة واضحة بالنسبة للسياسة القائمة على البترول وموارده أو بالنسبة للقواعد ، وتنظيمات الدفاع عن المناطق الحساسة ؛ وذلك عندما نراجع السياسة الإنجليزية أو الأمريكية فى السنوات التى تلت الحرب العالمية الثانية ، ونرقب الصورة نفسها بالنسبة لتوجيهات السياسة الروسية القائمة على معارضة الحشود التى تقام فى الغرب ، أو عندما نراجع محاولات ساسة الكرملين لنصر قضايا الدول الصغرى سواء الضالعة مع الشيوعية الدولية ، أو الراغبة فى التحرر والخروج من مناطق النفوذ لدول الغرب الكبرى .

صحيح قد تكون هناك عدة صور من صور « السياسة المكشوفة » ؛ فقد عمد الرئيس أيزنهاور إلى نشر محاضر جلسات أى اجتماع فى السياسة الدولية ، وقد أثار النشر ضجة فى بريطانيا وفرنسا ؛ ولكن بقيت أمريكا تسير على الطريقة نفسها حتى بالنسبة لاجتماع الأربعة الكبار . ولكن لن تقضى هذه الصور على ظواهر السرية القديمة ، كما لن يقضى نشر الوثائق على الأساليب التى كانت متبعة فى الماضى ، عندما كانت كل التوجيهات السياسية تخضع لنظم غير ديمقراطية .

وهنا يثب إلى الضوء السؤال الختامى لكل هذه الأسئلة التى يمكن أن تخطر للباحث ، وهو :

ما هى القيمة المادية لهذه الوثائق فى ضوء دراستنا للعلاقات بين الدول ؟ أو بمعنى آخر لو أردنا أن نعود إلى السؤال الأصلى الذى قدمناه فى بداية هذا البحث ، وهو : هل دراسة العلاقات الدولية فى ضوء هذه الوثائق التى تسجل لنا تاريخ الماضى فى صورة ما ، تمكننا من الوصول إلى الحلول الصحيحة بالنسبة لمشكلات المستقبل ؟

قد تتباين وجهات النظر فى هذا ، ولكنها لا تجىء وسطا بين « نعم » و « لا » ، وإن كانت فى رأيى أقرب إلى النفى منها إلى الإيجاب .

إن دراسة التاريخ السياسى لا تمنحنا أكثر من الحذر ضد التسرع أو العجلة فى توجيه الأمور بالصورة التى تكشف عنها وثائق الماضى وسجلاته ، كما توضح لنا كيف يقع الناس برغم حسن نواياهم فى الأخطاء التى

ارتكبها أسلافهم الذين سبقوهم . يقدم « لوبلين وود وورد» أستاذ الدراسات العليا فى جامعة برنستون الأمريكية وأستاذ التاريخ الحديث السابق فى جامعة أوكسفورد — بعض سطور نقلها عن الشاعر « ويليام موريس » جاء فيها : « إن الناس يقاتلون ويخسرون المعارك التى يخوضونها ، ولكن الشىء الذى حاربوا من أجله يجىء بالرغم من الهزيمة التى يصابون بها . إلا أنه عندما يجىء هذا الشىء يكون فى غير الصورة التى قصدوها وعملوا لأجلها ، على حين يظل أناس آخرون يقاتلون من أجل هذا الشىء نفسه بعد أن يسموه بطابع آخر يباين الطابع الأول » .

وقد تبدو الصورة مختلفة بين الحديث المنقول من قصيد « ويليام موريس» ، والنتيجة التى نهدف إليها فى التعقيب على هذا السؤال الذى يحيرنا ، ولكن لا يلبث أن يبدو التشابه واضحاً عندما ننظر إلى السياسيين كمقاتلين فى ميدان السياسة ، وإلى أن محاوراتهم التى تنظم العلاقات الدولية فى جملتها هى المعارك التى يكسبونها أو يخسرونها من أجل أهداف يعملون لتخطيطها من البداية ، وليست العبرة بإدراك الهدف ، بل بالوصول إلى الاستقرار والسلام الذى تنتهى إليه هذه المحاورات .

لقد أثارت دراسة التاريخ السياسى فى وقت ما فكرة قديمة هى فكرة الحكومة العالمية ، الحكومة التى تكون أقوى من أية حكومة قومية لمجموعة ما من الناس ، ولكن هؤلاء الذين أثاروا هذا البحث يقولون : إن الحكومة العالمية هى نهاية الحرية السياسية فى الوقت الذى ربما لا يكون وجودها فيه ضرورة لمنع الحرب .

لقد ظن السياسيون القدماء أنهم كلما زادوا من السلطات والقوة ، قلت رغبة الناس فى القتال من أجل هذه القوة ؛ لأننا نقلل من وجود الأقليات التى تعد نفسها دائماً للدفاع عن الحرية .

والحديث عن الحرية يذكرنا بإجابة « جان مزاريك» عندما سئل لتعريف « الحكومة الحرة » فقال : إنه لو استطاع أن يسير فى طرقات براج ليصرخ بأعلى صوته : إن تشيكوسلوفاكيا تحكم بأسوأ نظام للحكم فى العالم لاستطاع أن يشعر بأنه يعيش فى حكومة حرة ، ولكن من الذى يستطيع أن يجدف ضد حكومة عالمية بالأسلوب ذاته ؟ أو لأى غرض يكون تجديفه هذا ؟ وماذا تكون النتيجة ؟

إن دراسات التاريخ السياسى تكشف لنا عن حقيقة هامة هى أن الحكومة القومية هى الهيئة الوحيدة التى يرى المفكرون السياسيون أنها تستطيع أن تجمع من حولها أكبر عدد من الموالين لها ، فلها الكثير من الخواص التى للأسرة فى المجتمع الصغير .

والدراسة المتعمقة للعلاقات بين الحكومات لا تجعلنا نرى أهمية البناء فيما لا نملك اليوم ، بل بالنسبة لما هو أحسن أو أسوأ فيما سنملك بعد قرون منذ اليوم .

ومهما كانت النتائج التى يمكن أن نصل إليها من دراستنا فمن الصراحة أن نقول : إن الدرس الأخير الذى يمكن أن نخرج به من قراءاتنا فى التاريخ السياسى — الموضوع الذى يجىء فى أعطاف موضوع آخر أكثر اتساعا — هو ضرورة شعورنا بعاطفة الإشفاق بالنسبة للسياسيين المحترفين ، الذين يجب أن تتوافر لهم القدرة على التحليل الدقيق ، مع الصبر والقدرة على التحكم فى الأعصاب ، وذلك لأن قراراتهم فى المسائل العامة لا يمكن أن تحتمل الانتظار للغد ، ولا يمكن أن توضع على أساس الحكمة المستقاة من دراسات الماضى فحسب .

نهر النيل
في تاريخ الفكر الجغرافي

بقلم الدكتور جمال مرسي بدر

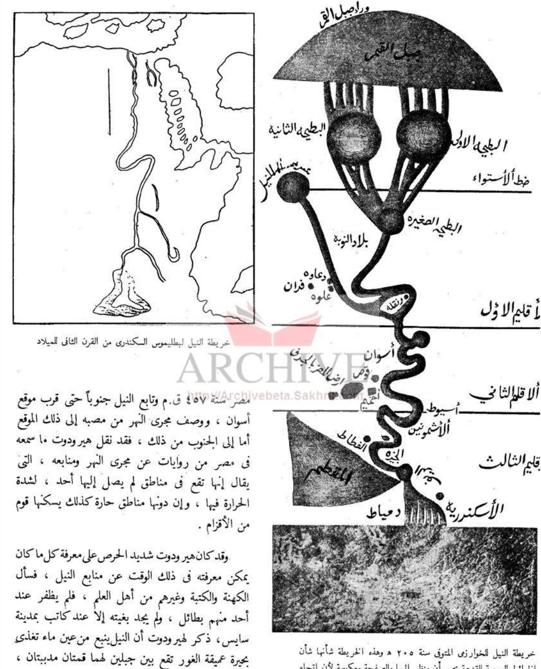
منذ وجد الإنسان على ظهر الأرض ، وكفى همومه العاجلة من غذاء وكساء ، شغل نفسه بعالمه الأرضى ، وكون فى ذهنه صورة عن ذلك العالم ؛ لا شك فى أنها كانت فى البداية غامضة المعالم ، تغلب فيها الظلمة على النور ثم تدرجت تلك الصورة فى الوضوح ، وتوالى انقشاع الظلام عن ركن بعد ركن من عالم الإنسان ، بقدر ما كان الإنسان يحرز نصراً بعد نصر فى سعيه للسيطرة على بيئته ، فأصبحت الصورة التى فى ذهنه عن الأرض تزداد وضوحاً ، وتتسع شمولا على مر العصور .

ودراسة تاريخ الجغرافيا ، لتتبع تطور المعلومات الجغرافية على مدى الأزمان ، تعتبر من أمتع الدراسات وأكثرها طرافة ؛ إذ أنها تلقى الضوء على فكرة البشر عن هذا العالم — كيف بدأت ؟ وأية صورة اتخذت ؟ وكيف خلصت على الزمن من الأغلاط والأوهام ، إلى أن أصبح علم الجغرافيا فى عصرنا الحديث يعطينا صورة دقيقة لعالمنا الأرضى من مختلف نواحيه ؟

ومنذ تدفق النيل من منابعه إلى مصبه ، وتفتحت عليه أعين البشر ملأ ذلك النهر الدنيا وشغل الناس ، وكان من أسبق الموضوعات إلى استرعاء انتباه الجغرافيين الأقدمين . ولا غرو فعلى ضفتى النيل قامت حضارة من أقدم الحضارات التى شهدها العالم ، كما أن النهر نفسه بطوله العظيم وفيضانه الرتيب كان جديراً بأن يستلفت الأنظار ، وهكذا تساءل الناس عن نهر النيل — من أين ينبع ؟ وأى اتجاه يتخذ مجراه حتى يصب فى البحر ؟ وما علة فيضانه السنوى المنتظم ؟ إلى غير ذلك من المسائل التى ظل بعضها من مشكلات علم الجغرافيا زمناً طويلا ، وبخاصة مسألة منابع النيل التى لم ينقطع الجدل حولها إلا فى القرن الماضى فقط عقب الكشوف المعروفة .

والمصريون القدماء كانوا ولا ريب أحق الناس بالبحث فى أمر النيل ومحاولة الإجابة على ما يثيره النيل من أسئلة ، فكيانهم ذاته كان مرتبطاً بذلك النهر الذى ألَّهوه عرفاناً بفضله عليهم ، وينقل إلينا العلامة ماسبيرو فكرة المصريين القدماء عن النيل ، وهى : أنه يتفرع من النهر السماوى الذى كانوا يتصورونه محيطاً بالعالم ، ليسبح فيه إله الشمس فى رحلته اليومية حول الأرض ، فحيث يلتف هذا النهر السماوى حول العالم من الجنوب كانت مياهه تنحدر فى شلال عظيم هو منبع نهر النيل ، وحلقة الاتصال بين ذلك النهر السماوى وبين النهر الأرضى الذى كان اسمه عند القدماء « حابى » أما اسم « النيل » فقد أطلقه الإغريق على النهر إذ كانوا يسمونه « نيلوس » وعنهم انتقل هذا الاسم إلى اللغات كافة ، واشتقاق اسم نيلوس فى اللغة الإغريقية غير واضح ، ويرجعه بعض الباحثين إلى كلمة فارسية (نيل) بمعنى أزرق .

على أن « أبا التاريخ » هيرودوت ينقل لنا عن المصريين القدماء صورة أخرى لمنابع النيل ، تباين العقيدة الأولى التى أسلفنا بيانها ، وهيرودوت قد زار



خريطة النيل لبطليموس السكندرى من القرن الثانى للميلاد

خريطة النيل للخوارزمى المتوفى سنة ٢٠٥ هـ وهذه الخريطة شأنها شأن الخرائط العربية القديمة يجب أن ينظر إليها والصفحة معكوسة لأن اتجاه الشمال لأسفل

مصر سنة ٤٥٧ ق.م وتابع النيل جنوباً حتى قرب موقع أسوان ، ووصف مجرى النهر من مصبه إلى ذلك الموقع أما إلى الجنوب من ذلك ، فقد نقل هيرودوت ما سمعه فى مصر من روايات عن مجرى النهر ومنابعه ، التى يقال إنها تقع فى مناطق لم يصل إليها أحد ، لشدة الحرارة فيها ، وإن دونها مناطق حارة كذلك يسكنها قوم من الأقزام .

وقد كان هيرودوت شديد الحرص على معرفة كل ما كان يمكن معرفته فى ذلك الوقت عن منابع النيل ، فسأل الكهنة والكتبة وغيرهم من أهل العلم ، فلم يظفر عند أحد منهم بطائل ، ولم يجد بغيته إلا عند كاتب بمدينة سايس ، ذكر لهيرودوت أن النيل ينبع من عين ماء تغذى بحيرة عميقة الغور تقع بين جبلين لهما قمتان مدببتان ، وأحد الجبلين يسمى « موفى » والآخر يسمى « كروفى »

واضاف الراوى أن الفرعون أبسماتيك حاول أن يسبر غور البحيرة فلم يتمكن من ذلك رغم استعماله أطوالا كبيرة جداً من الحبال ، أما عن موقع تلك البحيرة بين الجبلين، فقد قال محدث هيرودوت : إنها تقع إلى الجنوب من أسوان، وإن مجرى آخر يصدر عن تلك البحيرة متجهاً إلى الجنوب .

ولم تلق هذه الرواية ذات المصدر الواحد اهتماماً كبيراً ، لا من هيرودوت ، ولا ممن جاء بعده من الجغرافيين . على أنه مما يناسب هذا الموضع أن نشير إلى أن جغرافياً معاصراً هو الدكتور نويل همفريس قام فى سنة ١٩٣١ باستكشافات جديدة فى جبال روينزورى استعان فيها بالطائرات ، وبالتصوير الفوتوغرافى من الجو وصل — ضمن نتائج استكشافاته — إلى ما أعتقد أنه تأييد لرواية الكاتب المصرى القديم لهيرودوت ، وهو يرى أن تلك الرواية تصور معلومات جغرافية قديمة وصلت إلى ذلك الراوى، الذى خلطها ببعض الحواشى كقصة محاولة أبسماتيك سبر غور البحيرة كما وقع فى بعض أغلاط أهمها تحديده موقع البحيرة والجبلين اللذين يحفان بها تحديداً خاطئاً إلى الشمال من موقعهما بكثير .

يقول الدكتور همفريس[١] إنه إذا استبعدنا مما رواه لنا هيرودوت تلك الحواشى والأغلاط خلصت لنا حقائق طبوغرافية تؤيدها الاكتشافات الحديثة ، وتشير إلى علم قديم بتلك النواحى ، ربما كان قد وصل إلى المصريين القدماء عن طريق العرب السبئيين الذين كانوا منذ القدم يستعمرون ساحل إفريقية الشرقى ، وكانت لهم رحلات إلى الداخل ؛ لا يبعد أن يكونوا قد وصلوا فيها إلى منطقة البحيرات العظمى .

أما التطابق بين ما يخلص من تلك الرواية القديمة وبين ما وصلت إليه الاكتشافات الحديثة فيراه الدكتور همفريس ماثلا فى البحيرة الصغيرة التى تقع بين قمة جيس وقمة أمين[٢] وهما القمتان الشماليتان لكتلة روينزورى الجبلية .

وقد شاهد همفريس تلك البحيرة بين هاتين القمتين المدببتين فرأى أمام عينيه صورة مطابقة للوصف الذى نقله إلينا هيرودوت ، ولذا انتهى إلى أن الجبلين اللذين تسميهما الرواية المصرية القديمة « موفى » و « كروفى » هما جبلا « جيسى » و « أمين » وتقع بينهما بحيرة صغيرة تمد نهر « روامولى » وهو من روافد نهر « سمليكى » الذى يصب فى بحيرة البرت .

ونعود إلى تتبع أفكار القدامى عن النيل ، فنجد أن « هيكاتيوس » — وهو من الجغرافيين الإغريق الأولين — يرى أن النيل يتصل فى الجنوب بالنهر الذى كانوا يتصورونه محيطاً بالمعمورة كالدائرة ، ويسمونه « أوقيانوس » . أما فيضان النهر فقد أرجعه « تاليس » فى القرن السادس قبل الميلاد إلى هبوب الرياح الشمالية على سواحل مصر فى فصل الصيف ، فإنها كانت — فيما يرى — تمنع مياه النهر من أن تصب فى البحر المتوسط ، وبذلك كانت تسبب الفيضان . . .

وفى القرن الثالث قبل الميلاد كانت الإسكندرية ميداناً لنشاط علمى كبير ، وكان من بين علمائها أمين مكتبتها الشهيرة « إراطوسطين » الذى يلقب بأبى الجغرافيا العلمية ، وقد قام هذا العالم الرائد بعمل خريطة حوالى سنة ٢٥٠ ق.م ، رسم فيها مجرى النيل إلى جنوبى موقع الخرطوم الحالى (وهو الحد الذى كانت تقف عنده الخرائط الجغرافية حتى سنة ١٨٣٩) رسماً قريباً من الصحة بوجه عام ، وأوضح فى هذه الخريطة نهرى عطبرة والنيل الأزرق ، وأشار إشارة عابرة فى بعض كتاباته إلى

(١) مجلة الجمعية الجغرافية الملكية — المجلد ٨٢ (سنة ١٩٣٣) ص ٥١٠ — ٥١١ وانظر الخريطة ص ٥٠٨ .

(٢) تحمل هاتان القمتان اسم اثنين من رجال الحكومة المصرية الأجانب اللذين خدموا فى السودان ، وكان لهم شأن فى اكتشافات منابع النيل فى العصر الحديث أولها رومولوجيس باشا الإيطالى، وكان من قواد الجيش المصرى تحت قيادة جوردون. والثانى أمين باشا الألمانى، الذى كان يحمل قبل اعتناقه الإسلام اسم « إدوارشفيتزر » وكان الحاكم المصرى على مقاطعة خط الاستواء.

أن النيل ينبع من بحيرات تقع فى خط الاستواء كما كان « إراطوسطين » أول من أشار إلى أن فيضان النيل يرجع إلى هطول الأمطار فى المناطق الاستوائية ، وهى الفكرة التى عاد إليها من بعده عالم سكندري آخر هو « أجاثاركيدس » (١٧٠ — ١٠٠ ق.م تقريباً) فحددها وزادها وضوحاً ، بأن قرر أن سبب فيضان النيل هو الأمطار الغزيرة التى تسقط صيفاً على جبال إثيوبيا ، وهو ما قرر من بعد الجغرافى الشهير « إسطرابون » (٦٣ ق.م — ٢٤ م تقريباً) أنه ثبت قطعاً بالمشاهدة والعيان للبعثات التى كان البطالسة يرسلونها إلى الحبشة لصيد الفيلة .

والذى لا شك فيه أن « إراطوسطين » كانت لديه فكرة عن مجرى النيل ومنحنياته أصح بكثير مما كان عند سلفه من الجغرافيين ، ولهذا العالم السكندري سبق علمى عظيم سيظل مقروناً باسمه مدى الدهر ، إذ كان أول من قدر محيط الكرة الأرضية بطريقة علمية سليمة ، وكان تقديره قريباً جداً من الصحة ، وقد كانت مصر ميداناً لهذا السبق العظيم الذى جرى ما بين الإسكندرية وأسوان على وجه لا نستطرد هنا إلى بيانه ، فهو يخرج عن موضوع بحثنا .

ولم يخل أمر الجدل حول منابع النيل فى تلك العصور القديمة من منادين بآراء هى أقرب إلى الأساطير ، ومن ذلك ما يروى عن بعض المصاحبين لحملة الإسكندر الأكبر عند فتح الهند حوالى سنة ٣٢٦ ق.م ، من أنهم حين شاهدوا التماسيح فى نهر السند سبق إلى أذهانهم أن ذلك النهر لا بد وأن يكون المجرى الأعلى للنيل ، لأن التماسيح فى ظنهم ما كانت توجد إلا فى النيل ، وهكذا توهموا أنهم أزاحوا الستار عن منابع النيل الغامضة ، وذهبوا تبعاً لذلك إلى أن قارتى آسيا وإفريقية تلتقيان فى مكان ما من الجنوب ، وهكذا لا يكون المحيط الهندى إلا بحراً داخلياً تحيط به اليابسة من الجهات كافة .

ويقال إن الإسكندر أمر ببناء أسطول ضخم بقصد استعمال « النيل » كطريق للعودة إلى مصر فاليونان ، ثم عدل عن ذلك العزم حين سمع من بعض الأهلين الذين وصلوا إلى مصب النهر الهندى أن ذلك النهر لا يستمر فى جريانه غرباً ، وإنما يصب فى المحيط .

ويبدو أن الاتصال الموهوم بين النيل والسند ، والاعتقاد بأن النيل ينبع من الهند ، وأن نهر السند هو مجراه الأعلى كان له أصل عند الفرس من قبل زمن حروب الإسكندر ، إذ يروى عن أردشير الثالث (٣٥٩ — ٣٣٧ ق.م) أنه حين تململت مصر تحت النير الفارسى ، وتتالت فيها الثورات فكر فى تحويل مجري السند ، ليمنع مياهه من أن تصل إلى مصر فيؤدب بذلك المصريين العصاة بحرمانهم من ماء النيل سرّ حياتهم[١] ، ولعل الأصل الفارسى لهذه الفكرة يفسر وجودها من بعد عند كاتب عربى مثل الجاحظ[٢] — كما سنرى — إذ يكون قد تلقاها ضمن ما انتقل إلى العرب من تراث الفرس ومعارفهم .

ومن الأحاديث التى كانت شائعة عن النيل ، وليست فى التحقيق بشىء ما كان القدماء يظنونه من وجود فرع جوفى لنهر النيل يتفرع عن مجراه الرئيسى جنوبى أسوان ، ويسير فى جوف الأرض تحت الصحراء الغربية فى خط يصل بين الواحات المتفرقة فيها ، وأن مياه الواحات هى من ذلك النهر الجوفى الذى يصب فى البحر تحت الأرض أيضاً . ويبدو أن الأساطير الشعبية لم تخل من أثر لهذا الفرع الجوفى للنيل ، إذ يحدثنا الدكتور هيرست فى كتابه « النيل » أن نوتياً من أهل النوبة حدثه عن تاجر كان مسافراً فى النيل ، فغرقت سفينته قرب أسوان ، وفقد أمتعته ، ومن بينها إناء من خشب كان يستعمله فى تناول طعامه ، وفى السنة التالية كان ذلك التاجر يحمل بضاعته إلى واحات الصحراء

(١) هرمان ص ١١٦ .

(٢) عند الجاحظ وغيره « المجلة » .

الغربية ، وبينما كان يملأ دلوه من بئر فى إحدى الواحات إذا به يرى إناءه بعينه طافياً على سطح ماء البئر ، وقد حمله إلى هناك تيار الماء فى فرع النيل الجوفى الذى يتفرع عن المجرى الرئيسى ، قريباً من المكان الذى غرقت فيه سفينة صاحبنا التاجر ، ويسير فى جوف الأرض تحت الصحراء خلال واحاتها المختلفة . . . وقد كان هذا الفرع الجوفى الموهوم يظهر فى الخرائط الجغرافية القديمة ، وظل يصور فى بعضها إلى سنة ١٨٦٠.

والواقع أن خرائط إفريقية حتى ذلك الوقت لم تكن تختلف كثيراً عن مثيلاتها قبل قرابة قرنين سابقين ، حين قال الشاعر الساخر جوناثان سويفت فى جغرافيى عصره أبياته المعروفة :

يمــلأ الجغــرافيــون
بصور الحيوانات المفترسة
فجوات خرائط إفريقية
وعلى السفوح المتوحشة
يضعــون الفيــلة
إذ تعوزهم المــدن . . .

ولعل أقرب معلومات القدماء عن النيل إلى الصحة ما كتبه بطليموس السكندرى فى القرن الثانى الميلادى ، فقد نقل بطليموس من كتابات جغرافى يسمى « مارينوس الصورى » من مدينة صور — اندثرت كتبه ، ولم يبق لنا منها إلا ما نقله بطليموس — نقل أن تاجراً يونانياً يدعى « ديوجين » كان يرتاد الساحل الإفريقى الشرقى ، وزنجبار حدثه أنه بالسير إلى الداخل غرباً لمدة خمسة وعشرين يوماً يصل الإنسان إلى بحيرتين عظيمتين وجبال تكللها الثلوج ، وأن هذه المنطقة هى منبع النيل ، ويستطرد بطليموس فيقول : إن مياه النيل مصدرها ذوبان ثلوج تلك الجبال التى يسميها « جبال القمر » ويحدد موقعها بجنوب خط الاستواء باثنتى عشرة درجة ونصف الدرجة ، ويصف مجرى النيل من منبعه إلى مصبه وصفاً يقرب من الصحة بوجه ملحوظ .

وقد أثبتت الأيام أن معلومات بطليموس صحيحة فى مجموعها ، فيما عدا تحديده موقع البحيرتين العظيمتين إلى الجنوب من موقعهما الصحيح ، أما البحيرتان ذاتهما فيرى كثير من العلماء المحدثين أنهما بحيرتا فكتوريا وألبرت ، وأما جبال القمر فيرون أن المقصود بها كتلة روينزورى الجبلية التى تكللها الثلوج ، وتقع إلى الجنوب من بحيرة ألبرت .

وقد سادت نظريات بطليموس طوال أربعة عشر قرناً بعد عصره ، وأثرت فى الفكر الجغرافى فى العصور الوسطى تأثيراً بالغاً ، سواء عند العرب الذين كانوا يعتبرون «صاحب المجسطى» أستاذاً وإماماً ، أو عند الأوروبيين الذين نقل إليهم العرب أفكار بطليموس ، ولئن كانت كتابات جغرافيى العصور الوسطى من العرب وغيرهم لا تخلو من فائدة وطرافة ، فإن تراث بطليموس كان قطب الرحى الذى تدور حوله تلك الكتابات ، ولا يعدو الصواب من يقول : إن صورة نهر النيل لم يكد يطرأ عليها تغيير جوهرى منذ عصر بطليموس إلى زمن الاكتشافات الحديثة .

انتقلت إلى العرب معلومات القدماء عن نهر النيل ، بما فيها من علم صحيح بلغ أوجه عند بطليموس ، وبما فيها كذلك من أساطير وأغلاط وأحاديث قصاص ، فإذ نجد وصف النيل عند الجغرافيين العرب الكبار كالخوارزمى (المتوفى سنة ٢٠٥ هـ) والمسعودى (المتوفى سنة ٣٤٦ هـ) وياقوت (المتوفى سنة ٦٢٦ هـ) وغيرهم مطابقاً لما جاء به بطليموس نجد كاتباً كالجاحظ يردد الوهم الذى كان يربط بين النيل والسند ويعتبر نهر السند من فروع النيل أو المجرى الأعلى للنيل ، وذلك فى كتاب « الأمصار وعجائب البلدان »[1] غير أن

(١) مخطوط لا تعرف منه إلا نسخة واحدة بالمتحف البريطانى ، تحت رقم ١١٢٩ — ويحدثنا المستشرق شارل بيلا أنه بصدد نشر هذا الكتاب — انظر مجلة « أرابيكا » المجلد الثالث (١٩٥٦) ص ١٥٤ .



أول خريطة منفصلة لأفريقية وقد طبعت فى البندقية سنة ١٥٠٧ ويلاحظ اتجاه أفرع النيل ناحية الجنوب والشرق

المسعودى ينبرى لتفنيد هذا الوهم تفنيداً لم يرفق فيه بالجاحظ ، فيقول :

« قد زعم عمرو بن بحر الجاحظ أن نهر مهران الذى هو نهر السند من نيل مصر ، ويستدل على أنه من النيل بوجود التماسيح فيه ، فلست أدرى كيف وقع له هذا الدليل . . ! لأن الرجل لم يسلك البحار ، ولا أكثر الأسفار ، ولا تقرى الممالك والأمصار ، وإنما كان حاطب ليل ، ينقل من كتب الوراقين . أو لم يعلم أن نهر مهران السند يخرج من أعين مشهورة من أعالى بلادالسند من أرض القنوج من مملكة بؤروة وأرض كشمير والقندهار والطاقن ، حتى ينتهى إلى بلاد المولتان . . . . ثم ينتهى نهر مهران إلى بلاد المنصورة ، ويصب نحو بلاد الديبل فى بحر الهند » (١).

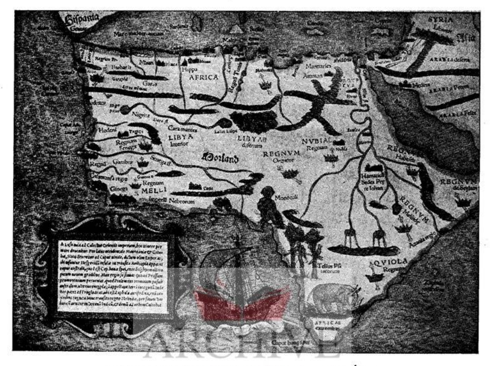
ومن الأغلاط التى نجد صداها عند بعض العلماء العرب الأولين تعليل الفيضان السنوى للنيل بأثر الرياح الشمالية ، إذ ينقل ياقوت عن محمد بن سلامة بن جعفر القضاعى صاحب كتاب « خطط مصر » قوله :

« من عجائب مصر النيل جعله الله سقيا يزرع عليه ، ويستغنى به عن مياه الأمطار فى أيام القيظ ، إذا نضبت المياه من سائر الأنهار ، فيبعث الله فى أيام المد الريح الشمال ، فيغلب عليه البحر الملح فيصير كالسكر (أى السد) له ، حتى يربو ويعم الربا والعوالى ، ويجرى فى الخلج والمساق ، فإذا بلغ الحد الذى هو تمام الرى بعث الله الريح الجنوب ، فكبسته وأخرجته إلى البحر الملح ، وانتفع الناس بالزراعة مما يروى من الأرض » .

على أن ياقوتاً لا يسلم بهذا التعليل للفيضان ، فهو يدرك أنه يرجع إلى هطول الأمطار ، حيث ينبع النهر فيقول :

« أما سبب زيادته فى الصيف فإن المطر يكثر بأرض الزنجبار ، وتلك البلاد فى هذه الأوقات بحيث ينزل الغيث عندهم كأفواه القرب ، وتنصب السدود إلى هذا النهر من سائر الجهات ، فإلى أن يصل إلى مصر ، ويقطع تلك المفاوز يكون القيظ ، ووجه الحاجة إليه ، كما دبره الخالق عز وجل » .

(١) انظر مروج الذهب للمسعودى ج ١ ص ٩٩ .



خريطة أفريقيا من رسم سبستيان مونستير المطبوعة فى بال بسويسرة سنة ١٥٤٠
وتوضح الخريطة لنهر النيل ومنابعه فى الجنوب والشرق والغرب

وياقوت فى روحه العلمية ومنزعه العقلى ، يروى بعض أحاديث القصاص عن النيل؛ لا مصدقاً لها ، ولا معتقداً صحتها ، وإنما يحكيها استيفاء للموضوع ، ويعقب عليها بمثل قوله :

« هذا خبر شبيه بالخرافة وهو مستفيض ، ووجوده فى كتب الناس كثير ، والله أعلم بصحته وإنما كتبت ما وجدته »

أو مثل قوله فى موضع آخر :

« وفى أخبار قصاص المسلمين أشياء عجيبة تضيق بها صدور العقلاء ، إنما أحكى بعضها غير معتقد بصحتها »

و«معجم البلدان»حافل بهذه النظرات النقدية النفاذة ، التى تشهد لياقوت بأنه كان عالماً عقلياً من الطراز الأول .

هذا وقد أشار المسعودى فى « مروج الذهب» (ج ١ ص ٣٤٠ — ٣٤١) باختصار شديد إلى اختلاف الأقوال فى تعليل فيضان النيل ، وأردف قائلا :

« وقد ذكرنا التنازع فى النيل وزيادته ممن سلف وخلف على الشرح والإيضاح . . فى كتاب أخبار الزمان فى الفن الثانى ، فأغنى ذلك عن إعادته فى هذا الكتاب » .

ومما يؤسف له أن أيدى الحدثان لم تبق على كتاب « أخبار الزمان » ، فلم يصل إلينا ذلك المؤلف الضخم الذى كثيراً ما يشير إليه المسعودى فى « مروج الذهب » مكتفياً بالإحالة إليه ، عن النقل منه ، ولو وصل إلينا ذلك الكتاب المطول الذى يقع فى ثلاثين مجلداً ، فربما وجدنا فيه من أخبار النيل ما ليس فى ما دون حجمه

من كتب علمائنا الأوائل

وردّد السيوطى فى «حسن المحاضرة» الأقوال المختلفة فى تعليل الفيضان ، فقال :

« قال قوم إن زيادته من ثلوج يذيبها الصيف ، وعلى حسب مدّها تكون كثرته وقلته ، وذهب آخرون إلى أن زيادته بسبب أمطار كثيرة تكون ببلاد الحبشة ، وذهب آخرون إلى أن زيادته عن اختلاف الريح » .

ويبدو أن السيوطى يختار من هذه التعليلات المختلفة . التعليل الصحيح إذ يقول فى موضع آخر :

«قال آخرون ، وهو الظاهر ، إن سببه كثرة المطر والسيول ببلاد الحبش والنوبة ، وإنما يتأخر وصوله إلى الصيف لبعد المسافة » .

أما وصف مجرى النيل ومنابعه عند الجغرافيين العرب فهو كما قدمنا يتمشى وما أورده بطليموس — فالمسعودى مثلا يقول :

« رأيت فى الجغرافيا (يعنى كتاب بطليموس) النيل مصوراً ظاهراً من تحت جبال القمر ومنبعه ومبدأ ظهوره من اثنتى عشرة عيناً ، فتصب تلك المياه إلى بحيرتين هناك كالبطائح ، ثم يجتمع الماء جارياً ، فيمر برمال هناك وجبال ، ويخترق أرض السودان مما يلى بلاد الزنج ، فيتشعب منه خليج ينصب إلى بحر الزنج . . . ويجرى على وجه الأرض تسعمائة فرسخ ، وقيل ألف فرسخ ، حتى يأتى أسوان من صعيد مصر وإلى هذا الموضع تصعد المراكب من فسطاط مصر ، وعلى أميال من أسوان جبال وأحجار يجرى النيل فى وسطها ، ولا سبيل إلى جريان السفن فيه هناك ، وهذه الجبال والمواضع فارقة بين مواضع سفن الحبشة فى النيل ، وبين سفن المسلمين ، ويعرف هذا الموضع من النيل بالجنادل والصخور ، ثم يأتى النيل الفسطاط ، وقد قطع الصعيد . . ثم يمضى جارياً فينقسم خلجانات إلى بلاد تنيس ودمياط ورشيد والإسكندرية كل يصب فى البحر الرومى » .

أما ياقوت فيقول :

«إن نيل مصر ينبوعه من وراء خط الاستواء من جبل هناك ، يقال له جبل « القمر » .

ثم يضيف أنه :

« يأتى من بلاد الزنج فيمر بأرض الحبشة مسامتاً لبحر اليمن من جهة أرض الحبشة ، حتى ينتهى إلى بلاد النوبة من جانبها الغربى والبجة من جانبها الشرق ، فلا يزال جارياً بين جبلين بينهما قرى وبلدان ، والراكب فيه يرى الجبلين عن يمينه وشماله ، وهو بينهما بإزاء الصعيد حتى يصب فى البحر » .

وأنت ترى أن البحيرتين أو البطيحتين هما اللتان عند بطليموس ، وموقعهما من وراء خط الاستواء ، وهو وجبال القمر التى يذكرها بطليموس نجدهما كذلك عند جغرافيينا العرب ، وعلى الجملة فأثر بطليموس فيما كتب العرب عن النيل جد واضح ، ويكفى أن نقارن خريطة بطليموس بخريطة الخوارزمى مثلا ، لكى ندرك أن الخطوط الرئيسة للخريطتين واحدة .

وقد أكثر الأقدمون من الكلام فى جبال القمر ، لم سميت بذلك الاسم ؟ وأغلب تعليلاتهم تدور حول القمر الذى فى السماء ، أو حول معنى البياض ، ولم أجد منهم من أشار إلى أن من معانى لفظة القمر تحير البصر من الثلج (١) .

والمعروف أن الجبال المسماة بجبال القمر تكللها الثلوج الدائمة على مدار السنة ، ولا شك أن الارتباط ظاهر بين « القمر » بمعنى تحير البصر من الثلج وبين تلك الجبال التى تكللها الثلوج ، والتى أطلق عليها هذا الاسم (٢) . فإذا صح أن علة التسمية هى هذه ؛ وإذا ذكرنا من جهة أخرى أن كلمة القمر بذلك المعنى ليست شائعة الآن ، ولم تكن شائعة فى العصر الإسلامى الذى كتب فيه مشاهير الجغرافيين العرب ، وهى برغم ذلك موجودة فى المعاجم ، أمكن أن نفترض أنها كانت شائعة فى لغة العرب فى الأزمان الموغلة فى القدم ، أو أنها

---

(١) انظر اللسان وغيره ، وقد أشار السيوطى فى (حسن المحاضرة ج ٢ ص ١٨٤) نقلا عن التيفاشى إلى أن جبل القمر « سمى بذلك ، لأن العين تقمر منه إذا نظرت إليه لشدة بياضه . قال ولذلك أيضاً سمى القمر قمراً » .

وهكذا عاد إلى الربط بين تسمية جبل القمر وبين معنى البياض ، ولم يستطرد إلى ما تحمله لفظة القمر (بمعنى تحير البصر من الثلج) من دلالات .

(٢) وثمة من يعتبرون الكلمة اسم علم ، وينطقونها « بضم القاف والميم أو بضم القاف وتسكين الميم » « المجلة » .

كانت فى الأصل من ألفاظ العربية الجنوبية التى كان يتكلمها السبئيون ، وإذا وصلنا إلى هذا أمكن أن نجد فى هذه التسمية دليلا على ما ذهب إليه بعض الباحثين الغربيين[١] من أن فضل ارتياد منابع النيل فى القديم يرجع إلى العرب السبئيين الذين كانوا يستعمرون ساحل إفريقية الشرقى ويتوغلون فى داخلها للتجارة ولاستخراج الذهب من مناجمه ، وأن معلومات مارينوس الصورى وبطليموس السكندرى ترجع فى أصلها إلى ما عرفه العرب القدماء فى رحلاتهم تلك عن البحيرات العظمى وعن الجبال التى تحير فيها بصرهم من بياض الثلج ، فسموها « جبال القمر » . . .

وقد طرأ على قصة النيل فى القرون الوسطى لبس غريب ، إذ أصبح بعض الجغرافيين والرحالة العرب يعتقدون أن نهر النيجر فرع من نهر النيل ، أو أنهما ينبعان من منبع واحد ويسمون النيجر « نيل الزنج » أو نيل السودان بالمقابلة لنيل مصر ، ولا أشك فى أن هذا اللبس لم يكن شائعاً قبل القرن السابع الهجرى ، إذ لا نجد عن ذلك شيئاً عند ياقوت المتوفى سنة ٦٢٦ هـ ، على تقصيه ، وتتبعه أطراف موضوعاته ، واستعانته بكتب من سبقه من الجغرافيين ، وإنما نجد هذا الخلط عند الإدريسى فى وصفه للإقليم الأول[٢] ، كما نجده عند كاتب متأخر كابن الوردي صاحب « خريدة العجائب » المتوفى سنة ٨٥٠ هـ الذى يقول :

« ويخرج النيل (من البطيحة) نهراً واحداً ويفترق فى أرض النوبة ففرقة إلى أقصى المغرب ، وعلى هذه الفرقة غالب بلاد السودان (أى الزنوج ، ولا يعنى القطر السودانى الحديث) والفرقة التى تنصب إلى مصر منحدرة من أرض أسوان تنقسم فى مجرى البلاد على أربع فرق كل فرقة إلى ناحية ، ثم تصب فى بحر الإسكندرية » .

وهو فى هذا ينقل فيما يبدو عن الإدريسى .

ويستحكم هذا اللبس عند ابن بطوطة الذى رحل إلى إفريقية الغربية سنة ٧٥٣ هـ وارتاد ما يسمى الآن نيجريا ، وركب نهر النيجر الذى لا يدعونه إلا بالنيل ، فيقول :

« ثم سرنا من زاغرى فوصلنا إلى النهر الأعظم ، وهو النيل ، وينحدر النيل منها إلى كابرة ثم إلى زاغة . ثم ينحدر النيل من زاغة إلى تنبكتو ثم إلى كوكو إلى بلدة مولى وهى آخر عمالة مالى ، ثم إلى يوفى وهى أكبر بلاد السودان . . ثم ينحدر منها إلى بلاد النوبة . . ثم إلى دنقلة . . ثم ينحدر إلى جنادل هى آخر عمالة السودان « وأول عمالة أسوان » .

ويقول فى موضع آخر :

«ومن تنبكتو ركبت النيل فى مركب صغير منحوت من خشبة واحدة ، وكنا ننزل كل ليلة بالقرى فنشترى ما نحتاج إليه من الطعام . . إلخ » .

ويقول :

«ثم سرت إلى مدينة كوكو ، وهى مدينة كبيرة على النيل من أحسن مدن السودان وأكبرها وأخصبها »

وقد استقر فى الأذهان فى العصور الوسطى المتأخرة هذا الخلط بين النيل والنيجر ، سواء عند العرب أو عند الأوروبيين ، حتى أن البرتغاليين الذين وصلوا إلى إفريقية الغربية فى القرن الخامس عشر الميلادي ، واكتشفوا مصب النيجر اعتقدوا أنهم عثروا على مصب الفرع الغربى للنيل ، بل إن بعض الرحالة الأوروبيين الذين كتبوا فى مطلع القرن التاسع عشر كانوا يظنون أن النيجر هو النيل ، ولم يتبدد هذا اللبس تماماً إلا حين تقدم القرن التاسع عشر نحو نهايته ، وتم استكشاف نهر النيجر من منبعه إلى مصبه ، وثبت أنه نهر مستقل لا علاقة له بالنيل .

ولا ينبغى أن نتهم الإدريسى أو غيره من جغرافيي

(١) جونستون « البحث عن النيل » ص ١٧ و ١٨ و ٣٩ و ٤٤ وهمفريس — المرجع السابق الموضع المذكور .

(٢) لم يكن الإدريسى من مراجع ياقوت بالرغم من تقدمه عنه قليلا فى الزمان (توفى الإدريسى سنة ٥٤٨ هـ وياقوت سنة ٦٢٦ هـ) ولذا جاء معجم البلدان خلواً من الخلط بين النيل والنيجر . وقد يبدو غريباً أن ياقوت لم يطلع على الإدريسى ، ولكن الغرابة قد تزول إذا ذكرنا أن ياقوتاً مشرقى عاش وكتب ومات فى الشرق ، وأن الإدريسى مغربى ولد فى المغرب الأقصى وتعلم بالأندلس ، وكتب بجزيرة صقلية فى ظل ملكها النورمندى « روجر » ولذا يطلق أحياناً على « نزهة المشتاق » اسم «الكتاب الرجارى»



خريطة العالم « نشرت » مع تقرير السير مارتن فروبيشر ويلاحظ اتجاه مجرى النيل مع تفرعه من المنبع إلى ثلاثة فروع تتجه كلها إلى الجنوب وحده

العرب أو رحالتهم بأنهم خلقوا هذا اللبس وابتدعوه ، اذ نجد له أصلا فيما نقله الجغرافى الرومانى القديم « بلنيوس » عن الملك العالم « يوبا » الثانى ملك موريتانيا (مراكش) المتوفى حوالى سنة ٢٠ للميلاد من إشارة إلى أن النيل ينبع فى غرب مراكش غير بعيد من المحيط ، ويسير شرقاً ، ثم يمضى فى مجراه المعروف فى النوبة ومصر . فلعل الإدريسى ومن تابعه تلقوا هذه الرواية وزادوا عليها أو حوروا فيها ، ولعل الرحالة العرب كابن بطوطة حين شاهدوا النيجر وحيوانه المماثل لحيوان النيل كالتمساح وفرس النهر (ويصفها ابن بطوطة فى رحلته وصفاً طريفاً) وقع فى نفوسهم أن هذا لا بد وأن يكون الفرع الغربى للنيل .

وقد استمر اهتمام الجغرافيين العرب بالنيل خلال القرون ، غير أن متأخريهم لم يضيفوا شيئاً يذكر إلى ما جاء به متقدموهم ، بل كان بعضهم ينقل عن بعض ، مع تفاوت فى الإفاضة والاختصار ، وقام بعضهم بتصنيف مؤلفات خاصة بالنيل كما فعل أحمد بن يوسف التيفاشى صاحب « سجع الهديل فى أخبار النيل » وكما فعل أحمد ابن محمد بن عبد السلام المنوفى ، الذى ألف فى مطلع القرن التاسع الهجرى كتاباً بعنوان « الفيض الجديد فى أخبار النيل السعيد » وهو مخطوط بدار الكتب المصرية جمع فيه مؤلفه أقوال المتقدمين وبعض مشاهداته ، غير أنه لم يأت بجديد يضاف إلى معلوماتنا فى شأن النيل .

وجملة القول أن العلم بالنيل فى العصور الوسطى لم يكد يزيد عما قرره بطليموس فى القرن الثانى الميلادى ، ولعل أهم تقدم حققته العصور فى هذا الصدد كان يتعلق بالنيل الأزرق ومنبعه فى بحيرة تانا ، فقد أمكن للرهبان والرحالة البرتغاليين بحكم رحلاتهم إلى الحبشة أن يعرفوا الكثير عن النيل الأزرق وعن بحيرة تانا ، وأن يشاهدوا عن كثب ظاهرة فيضان النيل ، وظهر أثر تلك المعلومات الجديدة فى الخرائط الجغرافية التى نشرت فى ذلك العهد كخريطة الإيطالى «فيليبو بيجافيتا» المنشورة سنة ١٥٨٠ .

وعندما قدمت حملة نابليون إلى مصر كان يصحبها – كما هو معروف – فريق من رجال العلم قضوا سنوات الاحتلال الفرنسى الثلاث بين ختام القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر ، فى دراسات متعددة الجوانب خلفت لنا ثماراً علمية طيبة ، وكان لا بد لعلماء الحملة الفرنسية من الاهتمام بأمر النيل، بل إنه قد شكلت منهم لجنة اختصت بشئون النهر وفيضانه ، وقامت بدراسات مختلفة ، جغرافية وهيدرولوجية وكيماوية وغيرها ، وكانت هذه اللجنة تضم العلماء لوبير Le Père ودولوميو Dolomieu وكوستاز Costaz ودوتيرتر Dutertre وتاليان Tallien ونورى Norry وتعطينا بحوث هؤلاء العلماء وتقاريرهم المجموعة فى كتاب « وصف مصر » صورة كاملة لما كان يعرفه العالم عن النيل قبيل الاكتشافات الحديثة وهو – من الناحية الجغرافية – لا يكاد يجاوز ما تلقيناه عن بطليموس ، إذ يحدثنا عن منابع النيل فيردد ما كان يتناقله الناس من أنها تقع على السفح الشمالى لجبال تسمى « جبال القمر » ، وينتهى من بحثه إلى القول بأن المثل الذى كان قد ضربه الشاعر الرومانى « كلوديان » لكل مسعى خائب أو مطلب عقيم ، وهو « البحث عن منبع النيل» " Quaererecaput Nili " لا يزال محتفظاً بكل دلالته ! . أما عن مجرى النهر إلى الجنوب من مدار السرطان فيقر لوبير بأن علماء الحملة الفرنسية لم يتسن لهم أن يصعدوا فيه ، ولا أن يمدوا ميدان دراساتهم إلى بلاد النوبة ، ولهذا السبب أيضاً تقف الخرائط التى رسمها رجال الحملة والتى يضمها الأطلس الملحق بكتاب وصف مصر عند ذلك الموضع دون أن تتجاوزه إلى الجنوب ، وعن سبب فيضان النهر السنوى المنتظم نجد عند علماء الحملة الفرنسية الخبر اليقين ، إذ يطرحون اختلاف الأوائل فى سبب الفيضان جانباً ، ويقررون أنه يرجع إلى هطول الأمطار الغزيرة على بلاد الحبشة(١) وهو ما كان معروفاً من قبل ، وإذن فلم تضف جهود علماء حملة نابليون جديداً إلى العلم فى هذا الصدد .

وهكذا كان النيل الأزرق أسبق إلى كشف أسراره ورفع النقاب عن وجهه من النيل الأبيض الذى لم يبذل للناس ذات نفسه ، ولم يطلعهم على حقيقة صورته ، ويكشف لهم سر منابعه إلا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، عقب الاكتشافات الكبرى المعروفة التى تعتبر قصتها موضوعاً برأسه ، لم نقصد هنا إلى تناوله ، وهو قريب المنال لمن يبحث عنه فى مظانه المبذولة لكل قارئ .

أهم المراجع

ابن بطوطة – تحفة النظار ، فى غرائب الأمصار .

ابن الوردى – خريدة العجائب ، وفريدة الغرائب .

الإدريسى – نزهة المشتاق ، فى اختراق الآفاق .

السيوطى – حسن المحاضرة ، فى أخبار مصر والقاهرة .

المسعودى – مروج الذهب ، ومعادن الجوهر .

ياقوت – معجم البلدان .

Ball, John : Egypt in the Classical Geographers, Cairo 1942.

Crawford, O.G.: Some Medieval Theories about the Nile, in The Geogr. Jour. Vol. 114, (1949) pp. 6-29.

Herrmann, Paul : Conquest by Man, New York 1954.

Humphreys, N.: Ruwenzori, Flights and Further Explorations, in The Geogr. Journ. Vol. 82 (1933) pp. 481-514.

Hurst, H.E.: The Nile, London 1952.

Johnston, H.: The Nile Quest, London 1903.

Le Père : Mémoire sur la Vallée du Nil, dans la Description de L'Egypte, t. 18, pp. 534-645.

Toussoun, Omar : Mémoire sur l'Histoire du Nil, 3 tomes; Le Caire 1925.

---

(١) وصف مصر ج ١٨ ص ٥٧٦ و ج ٢٠ ص ٣٢٦ (الطبعة الثانية) .

أثر متصل الإسناد فى أمر النيل

للعلامة المحقق الشيخ جلال الدين السيوطى الشافعى

« تقدم « المجلة » صورة أسطورية طريفة لاكتشاف منابع النيل وردت فى أكثر من كتاب عربى قديم من كتب الجغرافيا والتاريخ ، وقد اخترنا الصيغة التى أوردها شيخنا جلال الدين السيوطى ونحب أن نوجه النظر إلى تكرار كلمة « سماعاً » « فى الإسناد » .

أخبرنى أبو الطيب الأنصارى ، إجازة عن الحافظ أبى الفضل عبد الرحيم بن الحسين العراقى ، عن أبى الفتح محمد بن محمد الميدومى ، أخبرتنا أمة الحق شامية بنت الحافظ صدر الدين الحسن بن محمد بن محمد سماعاً ، أخبرنا أبو حفص عمر بن طبرزد سماعاً ، أخبرنا أبو القاسم إسمعيل بن أحمد السمرقندى وغيره سماعاً ، قالوا: أخبرنا أبو الحسين أحمد بن محمد بن النقور سماعاً ، أخبرنا أبو طاهر محمد بن عبد الرحيم المخلص سماعاً ، أخبرنا عبيد الله بن عبد الرحمن بن عيسى السكرى ، حدثنا أبو إسمعيل محمد بن إسمعيل الترمذى ، وأبو بكر محمد بن صالح بن عبد الرحمن الحافظ الأنماطى ، قالا : حدثنا أبو صالح عبد الله بن صالح بن محمد كاتب الليث ، قال : حدثنى الليث بن سعد ، قال :

بلغنى أنه كان رجل من بنى العيص يقال له حائد بن أبى شالوم بن العيص بن إسحق بن إبراهيم عليه السلام ، خرج هارباً من ملك من ملوكهم حتى دخل أرض مصر فأقام بها سنين . فلما رأى أعاجيب نيلها ، وما يأتى به ، جعل لله تعالى عليه أن لا يفارق ساحله حتى يبلغ منتهاه من حيث يخرج ، أو يموت قبل ذلك . فسار عليه ، قال بعضهم: ثلاثين سنة فى الناس ، وثلاثين فى غير الناس ، وقال بعضهم: خمسة عشر كذا وخمسة عشر كذا ، حتى انتهى إلى بحر أخضر ، فنظر إلى النيل ينشق مقبلا ، فصعد على البحر ، فإذا رجل قائم يصلى تحت شجرة من تفاح ، فلما رآه استأنس به ، وسلم عليه . فسأله الرجل صاحب الشجرة ، فقال له: من أنت ؟ قال : « أنا حائد ابن أبى شالوم بن العيص بن إسحق بن إبراهيم عليه السلام من أنت ؟ » قال : « أنا عمران ابن فلان ابن العيص ابن إسحق بن إبراهيم ». قال : « ما الذى جاء بك إلى هنا يا عمران ؟ » قال : « جاء بى الذى جاء بك حتى انتهيت إلى هذا الموضع ، فأوحى الله إلىّ أن أقف فى هذا الموضع حتى يأتينى أمره » . قال له حائد : « أخبرنى يا عمران عما انتهى إليك من أمر هذا النيل وهل بلغك فى الكتب أن أحداً ، من بنى آدم

عن كتاب « حسن المحاضرة فى أخبار مصر والقاهرة » للعلامة السيوطى الشافعى ، ولد جلال الدين عبد الرحمن بن محمد السيوطى بالقاهرة سنة ٨٤٩ هـ . ونشأ يتيما وحفظ القرآن وهو دون ثمانى سنين ، ثم حفظ كتب الفقه والأصول والنحو وشرع فى الاشتغال بالعلم من مستهل سنة ٨٦٤هـ ، وأول شىء ألفه كان شرح الاستعاذة والبسملة ، وقد تلقى العلم على شيوخ عصره مثل البلقينى وابن حجر العسقلانى وبدر الدين العينى ، وسافر عبد الرحمن إلى بلاد الشام والحجاز واليمن والهند والمغرب والتكرور وإفنى ، وتوفى بالقاهرة ودفن فى جيوش قوصون خارج باب القرافة .

ومن أشهر كتبه « الاتقان فى علوم القرآن » و « الأشباه والنظائر النحوية » و « بغية الوعاة فى طبقات اللغويين والنحاه » وغيرها . .

يبلغه ؟ » قال له عمران : « نعم بلغنى أن رجلا من بنى العيص يبلغه ، ولا أظنه غيرك يا حائد » . قال له حائد : « يا عمران ، أخبرنى كيف الطريق إليه ؟ » قال له عمران : « لست أخبرك بشيء إلا أن تجعل لى ما أسألك . » قال : « وما ذاك يا عمران ؟ » قال : « إذا رجعت إلىّ وأنا حى أقمت عندى حتى يوحى الله تعالى إلى بأمره أو يتوفانى فتدفننى . فإن وجدتنى ميتاً دفنتنى وذهبت . » قال : « ذلك لك علىّ » . قال له :

« سر كما أنت على هذا البحر ، فإنك تأتى دابة ترى آخرها ولا ترى أولها ، فلا يهولنك أمرها . اركبها فإنها دابة معادية للشمس ، إذا طلعت أهوت إليها لتلتقمها ، حتى يحول بينها وبينها حجبتها ، وإذا غربت أهوت إليها لتلتقمها ، فتذهب بك إلى جانب البحر ، فسر عليها راجعاً حتى تنتهى إلى النيل ، فسر عليه فإنك ستبلغ أرضاً من حديد ، جبالها وأشجارها وسهولها من حديد ، فإن أنت جزتها وقعت فى أرض من نحاس ، جبالها وأشجارها وسهولها من نحاس ، فإن أنت جزتها وقعت فى أرض من فضة ، جبالها وأشجارها وسهولها من فضة ، فإن أنت جزتها وقعت فى أرض من ذهب ، جبالها وأشجارها وسهولها من ذهب ، فيها ينتهى إليك علم النيل » .

فسار حتى انتهى إلى أرض الذهب ، فسار فيها حتى انتهى إلى سور من ذهب ، وشرفة من ذهب ، وقبة من ذهب ، لها أربعة أبواب . فنظر إلى ما ينحدر من فوق ذلك السور حتى يستقر فى القبة ثم ينصرف فى الأبواب الأربعة . فأما ثلاثة فتغيض فى الأرض ، وأما واحد فيسير على وجه الأرض وهو النيل . فشرب منه واستراح ، وأهوى إلى السور ليصعد ، فأتاه ملك فقال له : « يا حائد قف مكانك ، فقد انتهى إليك علم هذا النيل . وهذه الجنة ، وإن ما ينزل من الجنة » . فقال : « أريد أن أنظر إلى الجنة . » فقال : « إنك لن تستطيع دخولها اليوم يا حائد » . قال : « فأى شيء هذا الذى أرى ؟ » قال : « هذا الفلك الذى تدور فيه الشمس والقمر ، وهو شبه الرحا » . قال : « إنى أريد أن أركبه فأدور فيه » .

فقال بعض العلماء إنه قد ركبه حتى دار الدنيا ، وقال بعضهم لم يركبه .

فقال له : « يا حائد إنه سيأتيك من الجنة رزق فلا تؤثر عليه شيئاً من الدنيا ، فإنه لا ينبغى لشيء من الجنة أن يؤثر عليه شيء من الدنيا . إن لم تؤثر عليه شيأ من الدنيا بقى ما بقيت » .

قال فبينا هو كذلك واقف ، إذ نزل عليه عنقود من عنب فيه ثلاثة أصناف : لون كالزبرجد الأخضر ، ولون كالياقوت الأحمر ، ولون كاللؤلؤ الأبيض . ثم قال له : « يا حائد أمّا إن هذا من حصرم الجنة ، وليس من طيب عنبها ، فارجع يا حائد ! فقد انتهى إليك علم النيل . » فقال : « هذه الثلاثة التى تغيض فى الأرض ما هى ؟ » قال : « أحدها الفرات ، والآخر دجلة ، والآخر جيحون . فارجع » .

فرجع حتى انتهى إلى الدابة التى ركبها فركبها . فلما أهوت الشمس لتغرب ، قذفت به من جانب البحر ، فأقبل حتى انتهى إلى عمران ، فوجده ميتاً ، فدفنه وأقام على قبره ثلاثا .

فأقبل شيخ متشبه بالناس ، أغر من السجود ، ثم أقبل إلى حائد ، فسلم عليه ثم قال له : « يا حائد ! ما انتهى إليك من علم هذا النيل ؟ » فلما أخبره قال له : « هكذا نجده فى الكتب » ثم أطرى ذلك التفاح فى عينيه وقال : « ألا تأكل منه ؟ » قال : « معى رزقى ، قد أعطيته من الجنة ، ونهيت أن أوثر عليه شيئاً من الدنيا . » قال : « صدقت يا حائد ! هل ينبغى لشيء من الجنة أن يؤثر بشيء من الدنيا ؟ وهل رأيت فى الدنيا مثل هذا التفاح ؟ إنما أنبتت له فى الأرض ليس من الدنيا ، وإنما هذه الشجرة من الجنة ، أخرجها الله لعمران يأكل منها ، وما تركها إلا لك ،

لو قد وليت عنها رفعت . »

فلم يزل يطريها فى عينيه ، حتى أخذ منها تفاحة فعضها . فلما عضها ، عض يده . ثم قال : « أتعرفه ؟ هو الذى أخرج أباك من الجنة . أما إنك لو سلمت بهذا الذي كان معك، لأكل منه أهل الدنيا قبل أن ينفد، وهو مجهودك أن تبلغه . » فكان مجهوده أن بلغه .

وأقبل حائد حتى دخل أرض مصر ، فأخبرهم بهذا ، ومات حائد بأرض مصر .

وبهذا الإسناد إلى عبد الله بن صالح ، حدثنى ابن لهيعة ، عن وهب بن عبد الله المغافرى ، عن عبد الله بن عمرو ، فى قوله تعالى : « فأخرجناهم من جنات وعيون ، وكنوز ومقام كريم »* قال: كانت الجنان بحافتى هذا النيل ، من أوله إلى آخره فى الشقين جميعاً من أسوان إلى رشيد ، وكان له سبعة خلج : خليج الإسكندرية ، وخليج دمياط ، وخليج سردوس ، وخليج منف ، وخليج الفيوم ، وخليج المنهى ، متصلة لا ينقطع منها شىء عن شىء ، ويزرع ما بين الجبلين كله ، من أول مصر ، إلى آخر ما يبلغه الماء . وكانت مصر كلها يومئذ تروى من ست عشرة ذراعاً .

وبهذا الإسناد إلى ابن لهيعة ، وعن يزيد بن أبى حبيب ، أنه كان على نيل مصر فرضة** لحفر خليجها ، وإقامة جسورها ، وبناء قناطرها ، وقطع جزائرها، مائة ألف وعشرون ألف فاعل ، معهم الطور والمساحى والأداة ، يعتقبون ذلك ، لا يدعون ذلك شتاء ولا صيفاً .

وذكر بعض الإخباريين أن حائداً هذا لم يتنبأ ، وأنه أوتى الحكمة، وأنه سأل الله أن يريه منتهى النيل ، فأعطى قوة على ذلك ، فوصل إلى جبل القمر ، وقصد أن يطلع إلى أعلاه فلم يقدر ، فسأل الله فيسره عليه . فصعد فرأى خلفه البحر الزفتى ، وهو بحر أسود منتن الريح مظلم ، فرأى النيل يجرى فى وسطه كأنه السبيكة الفضة.

* الآيتان ٥٧ ، ٥٨ من سورة الشعراء

** هذه هى الكلمة التى كتبت فيما بعد « فردة » بمعنى ضريبة من نوع خاص .

وقال صاحب « مباهج الفكر » : ذكر أبو الفرج قدامة : إن مجموع ما فى المعمور من الأنهار مائتان وثمانية وعشرون نهراً ، منها ما يجرى من المشرق إلى المغرب ، ومنها ما يجرى من الشمال إلى الجنوب ، ومنها ما جريانه كنهر النيل من الجنوب إلى الشمال ، ومنها ، ما هو مركب من هذه الجهات كالفرات وجيحون .

فأما النيل ، فذكر قدامة أن انبعاثه من جبل القمر وراء خط الاستواء، من عين تجرى منها عشرة أنهار ، كل خمسة منها يصب إلى بطيحة كبيرة فى الإقليم الأول ، ومن هذه البطيحة يخرج نهر النيل انظر الخريطة .

وذكر صاحب كتاب « نزهة المشتاق فى اختراق الآفاق » * أن هذه البحيرة تسمى بحيرة كورى ، منسوبة لطائفة من السودان يسكنون حولها ، متوحشين يأكلون من وقع إليهم من الناس . فإذا خرج النيل منها يشق بلاد كورى ، ثم بلاد نته ** ، طائفة من السودان بين كانم والنوبة . فإذا بلغ دنقله مدينة النوبة ، عطف من غربيها إلى المغرب ، وانحدر إلى الإقليم الثانى ، فيكون على شطئه عمارة النوبة ، وفيه هناك الجنادل ، وإليها تنتهى مراكب النوبة انحداراً ، ومراكب الصعيد الأعلى صعوداً . وهناك أحجار مضرسة لا مرور للمراكب عليها إلا فى إبان زيادة النيل . ثم يأخذ إلى الشمال ، فيكون على شرقيه مدينة أسوان من الصعيد الأعلى . ثم يمر بين جبلين مكتنفين لأعمال مصر ، شرقى وغربى ، إلى الفسطاط . فإذا تجاوز مسافة يوم ، انقسم قسمين : أحدهما يمر حتى يصب فى بحر الروم عند رشيد ، ويسمى بحر الغرب . ومسافة النيل من منبعه إلى أن ينصب فى رشيد ، سبعمائة فرسخ وثمانية وأربعون فرسخاً . وقيل إنه يجرى فى الخراب أربعة أشهر ، وفى

(*) صاحب هذا الكتاب هو أبو عبد الله محمد بن محمد ابن عبد الله بن إدريس الحمودى الحسنى ، الملقب بالشريف الإدريسى ، الجغرافى الكبير الذى عمل فى بلاط روجر النورماندى ملك صقلية . وتاريخ تأليف الكتاب حوالى سنة ١١٥٤ ميلادية .

(**) أتكون هذه بلاد نمنم ؟

بلاد السودان شهرين ، وفى بلاد الإسلام شهراً . وليس فى الأرض نهر يزيد حين تنقص الأنهار غيره ، وذلك أن زيادته تكون فى القيظ الشديد ، فى شمس السرطان والأسد والسنبلة .

وروى أن الأنهار تمده بمائها ، وقال قوم : إن زيادته من ثلوج يذيبها الصيف ، وعلى حسب مدّها تكون كثرته وقلته . وذهب آخرون إلى أن زيادته بسبب أمطار كثيرة تكون ببلاد الحبشة . وذهب آخرون إلى أن زيادته من اختلاف الريح : وذلك أن الشمال إذا هبت عاصفة يهيج البحر الرومى ، فيدفع إليه ما فيه منه فيفيض على وجه الأرض . فإذا هبت الجنوب ، سكن هيجان البحر ، فيسترجع منه ما دب إليه فينقص . وزعم آخرون أن زيادته من عيون على شاطئه ، يراها من سافر ولحق بأعاليه . وقال آخرون : إن مجراه من جبال الثلج ، وهى بجبل قاف ، وإنه يخرق البحر الأخضر ، ويمر على معادن الذهب والياقوت والزمرد والمرجان ، فيسير ما شاء الله إلى أن يأتى إلى بحيرة الزنج . قالوا : ولولا دخوله فى البحر الملح ، وما يختلط به منه ، لم يُستطع شربه لشدة حلاوته .

وزيادته بتدريج وترتيب فى زمان مخصوص ومدة معلومة ، وكذا نقصه . ومنتهى زيادته التى يحصل بها الرى لأرض مصر ست عشرة ذراعاً ، والذراع أربع وعشرون أصبعاً . فإن زاد على الست عشرة ذراعاً أصبعاً واحداً ، ازداد الخراج مائة ألف دينار ، لما يروى من الأراضى العالية . والغاية القصوى فى الزيادة ثمانى عشرة ذراعاً ، هذا فى مقياس مصر . فإذا انتهى فيه إلى ذلك ، كان فى الصعيد الأعلى اثنتين وعشرين ذراعاً ، لارتفاع البقاع التى يمر عليها ، ويسوق الرى إليها . فإذا انتهت زيادته ، فتحت خلجانات وترع ، فيخرق الماء فيها يميناً وشمالا إلى الأرض البعيدة عن مجرى النيل . حكمة دبرت بالعقول السليمة وقدرت ، ومنافع مهدت فى الزمن القديم وقررت .

وللنيل ثمانى خلجانات : خليج الإسكندرية ، وخليج دمياط ، وخليج منف ، وخليج المنهى حفره يوسف عليه السلام ، وخليج أشموم طناح ، وخليج سردوس حفره هامان لفرعون ، وخليج سخا ، وخليج حفره عمرو بن العاص زمن عمر بن الخطاب .

ويحصل لأهل مصر يوم وفائه الست عشرة ذراعاً ، التى هى قانون الرى ، سرور شديد ، بحيث يركب الملك ، فى خواص دولته ، الحراريق المزينة إلى المقياس ، ويمد فيه سماطا ، ويخلّق العمود الذى يقاس فيه ، ويخلع على القياس ويعطيه صلة مقررة له . وقد ذكر بعض المفسرين أنه يوم الزينة الذى وعد فرعون موسى بالاجتماع فيه . هذا كله كلام « مباهج الفكر » .

وقد اختلف فى ضبط جبل القمر ، فقيل : إنه بفتح القاف والميم ، بلفظ أحد النيرين . قال التيفاشى : وإنما سمى بذلك لأن العين تقمر منه إذا نظرت إليه لشدة بياضه . قال : ولذلك أيضاً سمى القمر قمراً . قال : وهذا الجبل مستطيل من المشرق إلى المغرب ، نهايته فى ناحية المغرب إلى حد الخراب ، ونهايته فى المشرق إلى مثل ذلك . وهو نفسه بجملته فى الخراب من ناحية الجنوب ، وله أعراق فى الهواء منها طوال ومنها دونها . قال فى « مختصر المسالك » : وذكر بعضهم أن أناساً انتهوا إلى هذا الجبل وصعدوه ، فرأوا وراءه بحراً عجاجاً ، ماؤه أسود كالليل ، يشقه نهر أبيض كالنهار ، يدخل الجبل من جنوبه ، ويخرج من شماله ، ويتشعب على قبة هرمس المبنية هناك . وزعموا أن هرمس الهرامسة — وهو إدريس عليه السلام فيما يقال — بلغ ذلك الموضع ، وبنى فيه قبة . وذكر بعضهم أن أناساً صعدوا الجبل فصار الواحد منهم يضحك ويصفق بيديه ، وألقى نفسه إلى ما وراء الجبل . فخاف البقية أن يصيبهم مثل ذلك ، فرجعوا . وقيل إن أولئك إنما رأوا حجر الباهت . وهى أحجار براقة كالفضة البيضاء تتلألأ ، كل من نظرها ضحك والتصق بها حتى يموت ، وتسمى «مغناطيس الناس».

وذكر بعضهم أن ملكاً من ملوك مصر الأول جهز أناساً للوقوف على أول النيل ، فانتهوا إلى جبال من نحاس . فلما طلعت عليها الشمس ، انعكست عليهم الأشعة الواقعة عليها فأحرقتهم . وقيل : إنهم انتهوا إلى جبال براقة لماعة كالبلور ، فلما انعكست عليهم أشعة الشمس الواقعة عليها أحرقتهم .

وقال صاحب « مرآة الزمان » : ذكر أحمد ابن بختيار أن العين التى هى أصل النيل ، هى أول العيون من جبل القمر ، ثم نبعت منها عشرة أنهار ، نيل مصر أحدها . قال : والنيل يقطع الإقليم الأول ، ثم يجاوزه إلى الثانى . ومن ابتدائه من جبل القمر ، إلى انتهائه إلى البحر الرومى ثلاثة آلاف فرسخ . ويبتدئ بالزيادة فى نصف حزيران ، وينتهى إلى أيلول . قال : واختلفوا فى سبب زيادته ، فقال قوم : لا يعلم ذلك إلا الله ، وقال آخرون : سببه زيادة عيونه ، وقال آخرون وهو الظاهر : سببه كثرة المطر والسيول ببلاد الحبش والنوبة ، وإنما يتأخر وصوله إلى الصيف لبعد المسافة . ورد ذلك قوم بأن عيونه التى تحت جبل القمر تتكدر فى أيام زيادته ، فدل على أنه فعل الله من غير زيادة بالمطر . قال : وجميع الأنهار تجرى إلى القبلة سواه ، فإنه يجرى إلى ناحية الشمال .

وكان القاضى بحماه قال : ومتى بلغ ست عشرة ذراعاً ، استحق السلطان الخراج . وإذا بلغ ثمانى عشرة ذراعاً ، قالوا يحدث بمصر وباء عظيم . وإذا بلغ عشرين ذراعاً ، مات ملك مصر . وقال ابن المتوج : من عجائب مصر النيل ، الذى يأتى من غامض علم الله فى زمن القيظ ، فيعم البلاد سهلا ووعراً . يبعث الله فى أيام مدّه الريح الشمال ، فيصد له البحر المالح ، ويصير له كالجسر ويزيد . وإذا بلغ الحد الذى هو تمام الري ، وأوان الزراعة ، بعث الله بالريح الجنوب فلبسته ، وأخرجته إلى البحر الملح ، وانتفع الناس بالزراعة .

ومن عجائب هذا النيل سمكة تسمى الرعاد من مسها بيده ، أو بعود متصل بيده ، أو جذب شبكة هى فيها ، أو قصبة أو سنارة وقعت فيها ، رعدت يده ما دامت فيها . وبمصر بقلة من مسها بيده ، ثم مس الرعاد ، لم ترعد . وفى النيل خيل تظهر فى بلد النوبة ويصيدونها . وفى سن من أسنانها شفاء من وجع المعدة .

وقال التيفاشى : سبب زيادة النيل هبوب ريح يسمى الملثن . وذلك لسببين : أحدهما أنها تحمل السحاب الماطر خلف خط الاستواء ، فتمطر ببلاد السودان والحبشة والنوبة ؛ والآخر أنها تأتى فى وجه البحر الملح ، فيقف ماؤه فى وجه النيل ، فيتراجع حتى يروى البلاد وفى ذلك يقول الشاعر :

اشفع فللشافع أعلى يد ... عندى وأسنى من يد المحسن
والنيل ذو فضـــل ولكنه ... الشكر فى ذلك للملثن

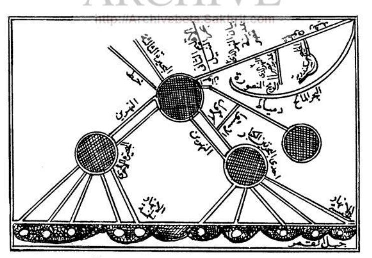
وقال صاحب « سجع الهدير » : ذكر جماعة من المنجمين وأرباب الهيئة أن النيل يجيء من خلف خط الاستواء بإحدى عشرة درجة ونصف ، ويأخذ نحو الشمال إلى أن ينتهى إلى دمياط والإسكندرية وغيرهما ، عند عرض ثلاثين فى الشمال . وقالوا : فمن بدايته إلى نهايته اثنتان وأربعون ومائة درجة ، كل درجة ستون ميلا وثلث بالتقريب . فيكون طوله من الموضع الذى يبتدىء منه ، إلى الموضع الذى منه إلى البحر الملح ، ثمانية ألف ميل ، وستمائة وأربعة عشر ميلا وثلثى ميل ، على القصد والاستواء ، وله تعريجات شرقاً وغرباً ، يطول بها ويزيد عما ذكرناه .

ونقلت من خط الشيخ عز الدين بن جماعة ، من كتاب له فى الطب قال : منبع النيل من جبل القمر وراء خط الاستواء بإحدى عشرة درجة ونصف ؛ وامتداد هذا الجبل خمس عشرة درجة وعشرون دقيقة ، يخرج منه عشرة أنهار ، من أعين فيه ترمى كل خمسة إلى بحيرة عظيمة مدورة بُعد مركزها عن أول العمارة بالمغرب

سبع وخمسون درجة ، والبعد عن خط الاستواء فى الجنوب سبع درج وإحدى وثلاثون دقيقة . وهاتان البحيرتان متساويتان ، وقطر كل واحدة خمس درج ، ويخرج من كل واحدة أربعة أنهار ترمى إلى بحيرة صغيرة مدورة فى الإقليم الأول ، بعد مركزها عن أول العمارة بالمغرب ثلاث وخمسون درجة وثلاثون دقيقة ، وعن خط الاستواء من الشمال درجتان من الإقليم الأول ، وقطرها درجتان ، ومصب كل واحد من الأنهار الثمانية فى هذه البحيرة غير مصب الآخر . ثم يخرج من هذه البحيرة نهر واحد ، وهو نيل مصر ، ويمر ببلاد النوبة ، ويصب إليه نهر آخر ، ابتداؤه من غير مركزها على خط الاستواء فى بحيرة كبيرة مستديرة قطرها ثلاث درج ، وبعد مركزها عن أول العمارة بالغرب إحدي وسبعون درجة . فإذا تعدي النيل مدينة مصر إلى مدينة يقال لها شطنوف ، تفرق هناك إلى نهرين يرميان إلى البحر المالح ، أحدهما يعرف ببحر رشيد والآخر بحر دمياط . وهذا البحر إذا وصل إلى المنصورة ، تفرع منه نهر يعرف ببحر أشمون ، يرمى إلى بحيرة هناك ، وباقيه يرمى إلى البحر المالح عند دمياط وهذه صورة ذلك :

وذكر الجاحظ فى « كتاب الأمصار » أن مخرج نهر السند والنيل من موضع واحد ، واستدل على ذلك باتفاق زيادتهما ، وكون التمساح فيهما ، وأن سبيل زراعتهم فى البلدين واحد . وقال المسبحى فى « تاريخ مصر » : فى بلاد تكنة أمة من السودان ، أرضهم تنبت الذهب . يفترق النيل هناك فيصير نهرين ، أحدهما أبيض وهو نيل مصر ، والآخر أخضر يأخذ إلى المشرق فيقطع البحر الملح إلى بلاد السند ، وهو نهر مهران .

قال ابن عبد الحكم : حدثنا عثمان بن صالح ، عن ابن لهيعة ، عن قيس بن الحجاج ، عمن حدثه قال : لمافتح عمرو بن العاص مصر ، أتى أهلها إليه حين دخل بئونة من أشهر العجم ، فقالوا له : أيها الأمير ! إن لنيلنا هذا سنّة لا يجرى إلا بها . فقال لهم : وما ذاك ؟ قالوا : إذا كان لثنتى عشرة ليلة تخلو من هذا الشهر ، عمدنا إلى جارية بكر بين أبويها ، فأرضينا



انبعاث النيل من جبل القمر من عين تجرى منها عشرة أنهار
كل خمسة منها تصب إلى بطيحة كبيرة فى الإقليم الأول
عن كتاب « حسن المحاضرة »

أبويها ، وجعلنا عليها من الحلى والثياب أفضل ما يكون ، ثم ألقيناها فى هذا النيل . فقال لهم عمرو : إن هذا لا يكون فى الإسلام ، وإن الإسلام يهدم ما قبله . فأقاموا بئونة وأبيب ومسرى لا يجرى قليلا ولا كثيراً ، حتى هموا بالجلاء . فلما رأى ذلك عمرو ، كتب إلى عمر بن الخطاب بذلك . فكتب إليه عمر : قد أصبت ، إن الإسلام يهدم ما كان قبله ، وقد بعثت إليك بطاقة ، فألقها فى داخل النيل ، إذا أتاك كتابى . فلما قدم الكتاب على عمرو ، وفتح البطاقة ، فإذا فيها :

« من عبد الله عمر ، أمير المؤمنين ، إلى نيل مصر (أما بعد) فإن كنت تجرى من قبلك فلا تجر ، وإن كان الواحد القهار يجريك فلنسأل الله الواحد القهار أن يجريك . » فألقى عمرو البطاقة فى النيل ، قبل يوم الصليب بيوم ، وقد تهيأ أهل مصر للجلاء والخروج منها ، لأنه لا يقوم بمصلحتهم فيها إلا النيل ، فأصبحوا يوم الصليب وقد أجراه الله ست عشرة ذراعاً ، وقد زالت تلك السنة السوء عن أهل مصر .

حدثنا عثمان بن صالح ، حدثنا ابن لهيعة عن يزيد ابن أبى حبيب ، أن موسى ، عليه السلام ، دعا على آل فرعون ، فحبس الله عنهم النيل ، حتى أرادوا الجلاء ، وطلبوا إلى موسى أن يدعو الله ، رجاء أن يؤمنوا ، فدعا الله ، فأصبحوا وقد أجراه الله فى تلك الليلة ست عشرة ذراعاً . فاستجاب الله بتطوله لعمر ابن الخطاب كما استجاب لنبيه موسى عليه السلام .



عبد اللطيف البغدادي ونهر النيل ..

ويتحدث عبد اللطيف البغدادي عن « النيل وكيفية زيادة وإعطاء علل ذلك وقوانينه » * فى الفصل الأول من المقالة الثانية من كتابه « الإفادة والاعتبار فى الأمور المشاهدة والحوادث المعاينة بأرض مصر » فيقول :

« اعلم أن نيل مصر يمرّ وقت نضوب مياه الأرض وذلك فى شمس السرطان والأسد والسنبلة ، فيعلو على الأرض ويقيم أياماً فإذا نزل عنها حرثت وزرعت ، ثم يكثر الندى فى الليل جداً وبه يتغذى الزرع إلى أن يحصد ، ونهاية ما تدعو إليه الحاجة من الزيادة ثمانى عشرة ذراعاً ، فإن زاد على ذلك فإنه يروى أمكنة مستعلية وكأنه نافلة وعلى جهة التبرع .

ونهاية ما يزيد على جهة الندرة أصابع من عشرين ذراعاً وعند ذلك تستبحر أمكنة يدوم مكث الماء عليها فتفوت زراعتها ويبور من البلاد مما عادته أن يزرع ، نحو مما روى مما عاداته أن يشرق ، ولنسمّ الثمانى عشرة نهاية الضرورى ، ولنسمّ العشرين نهاية الإفراط ، وكل نهاية بين هاتين لها ابتداء يقابلها ، فابتداء الضرورى ست عشرة ذراعاً ويسمى ماء السرطان إذ عنده يستحق الخراج ويروى به نحو نصف البلاد ، ويغل من القوت بمقدار ما يمان أهل البلاد سنتهم جمعاً مع توسع ، ويروى سائر البلاد المعتادة بالرى — بما زاد على ست عشرة ذراعاً إلى ثمانى عشرة ، وهذا يقل بمقدار ما يمير أهل البلاد سنتين فصاعداً ، وأما ما نقص عن ست عشرة ذراعاً فيروى به ما هو دون الكفاية ولا تحصل منه ميرة سنتهم ، ويكون تعذر القوت بمقدار نقصانه عن ست عشرة ذراعاً .

وحينئذ يقال : إن البلاد قد شرقت ، واشتقاقها من قولهم شرقت الشمس إذا لمعت وظهرت ، وشرقتُ اللحم إذا نشرته ليجف ، ومنه قيل : أيام التشريق لأن لحوم الأضاحى تشرق فيها أى تبسط ، ومنه أيضاً قولهم : شرق بالماء وبالشراب لأن الماء عند الاغتصاص وانسداد الحلق يتأهر ويبرز ولا يلج ، ولما كانت الأرض فى السنة التى يوفى نيلها بارزة لا يسترها الماء ولا يخفيها الغمر قيل : شرقت ولم تتغط ، ولم ينلها النيل ، ويجوز أن يكون التشريق ريحاً شرقية ، لأن الريح الشرقية والقبلية وهى الجنوب هما عندهم دليل نقص الماء وسببه ، والغربية والبحرية وهى الشمال هما عندهم دليل الزيادة وسببها ، فيكون معنى قولهم شرقت البلاد أى كثر هبوب الرياح الشرقية حتى نشفت الماء وأظهرت الأرض ، ثم سميت الأرض شرقية باسم الريح ، وجمعت على شراقى مثل كرسى كراسى وبختى وبخاتى ؛ وأما النيل فهو فعل

(*) هو موفق الدين أبو محمد عبد اللطيف بن يوسف بن محمد ابن على بن أبى سعد ، ويعرف بابن اللباد ، موصلى الأصل بغدادى المولد ، ذكره ابن أبى صبيعة فى كتاب « طبقات الأطباء » وذكر أنه كان متميزاً فى النحو واللغة عارفاً بعلم الكلام والطب ، ونزل موفق الدين القاهرة مبعوثاً من القاضى الفاضل وزير صلاح الدين وهو بدمشق وأقام بالقاهرة مدة ، وقد أمر له أولاد الملك الناصر صلاح الدين «بالراتب والجرايات » وألف عما شاهده فى القاهرة وما سمعه وما عاينه فيها كتاباً هو « الإفادة والاعتبار فى الأمور المشاهدة والحوادث المعاينة بأرض مصر » ثم عاد إلى بغداد بعد أن أقام مدة فى بيت المقدس وفى حلب ، وكان كثير الاتصال بالخليفة المستنصر بالله ، وتوفى إلى رحمة الله يوم الأحد الثانى عشر من المحرم سنة تسع وعشرين وستمائة ودفن بلوردية وذلك بعد أن غاب عن بغداد خمسا وأربعين سنة .

من نال ينال نيلاً ومن نال ينول نولاً ، يقال نولته تنويلاً ونلته نولا إذا أعطيته ؛ والنيل اسم ما ينال مثل الرعى للمصدر والرعى لما يرعى ، وليس هذا من غرضنا ولكنه أمر عنّ فقلنا فيه .

فتى نقص من الست عشرة ذراعاً فهو ابتداء التفريط المقابل للإفراط ، وكنا قد سقنا فى الكتاب الكبير سنى الإفراط والتفريط منذ الهجرة إلى سنتنا هذه ، وأما هنا فإنما نقتص ما شاهدناه على ما شرطنا .

زيادة النيل

واتفق أن زيادة النيل بلغت (سنة) ست وتسعين وخمسمائة اثنتى عشرة ذراعاً وإحدى وعشرين إصبعاً ، وهذا المقدار نادر جداً فإنه لم يبلغنا منذ الهجرة إلى الآن أن النيل وقف على هذا الحد قط ؛ إلا فى سنة ست وخمسين وثلثمائة فإنه وقف على دون هذا المقدار بأربع أصابع .

وأما وقوفه على ثلاث عشرة ذراعاً وأصابع فإنه وقع نحو ست مرات فى هذه المدة الطويلة ؛ وأما أربع عشرة ذراعاً وأصابع فإنه وقع نحو عشرين مرة ، وأما خمس عشرة ذراعاً فأكثر من ذلك كثيراً ، ونحن نسوق أحوال زيادته فى هذه السنة ، أعنى سنة ست وتسعين وخمسمائة ثم نتبع ذلك بما حصل عندنا من علل ذلك وقوانينه فنقول :

إن العادة جارية أن تبتدىء الزيادة من أبيب وتعظم فى مصر وتتناهى فى توت أو بابة ثم تنحط ، فدخل أبيب فى هذه السنة وابتدأ النيل يتحرك بالزيادة ، وكان قبل ذلك بنحو شهرين قد بدت فى مائه خضرة سلقية ، ثم كثرت وظهرت فى رائحته ذفرة كريهة وعفونة طحلبية كأنه عصارة السلق إذا أبقى أياماً حتى يعفن ، وجعلتُ منه وعاء ضيق الرأس فعلاه سحابة خضراء فرفعتُها برفق ، وتركتها تجف إذا بها طحلب لاشك فيه .

ويبقى الماء بعد رفع هذه السحابة لا خضرة فيه إلا أن طعمه وريحه باقيان .

وتجد فيه أيضاً أجساماً صغاراً نباتية مبثوثة كالهباء ولا ترسب ، وصار أرباب الحمية يتجنبون شربه ، وإنما يشربون ماء الآبار ، وأغليته بالنار ظناً منى أنه يصلح بذلك كما وصى الأطباء أن يفعل بالمياه المتغيرة ، فزاد طعمه وريحه كراهة وسهكاً ، فوجدت عليه ، وذلك أن الأجزاء النباتية التى هى مبثوثة فيه يلطف الطبخ جوهرها فيختلط الماء اختلاطاً أشد من الأول فيظهر التغير فى ريحه وطعمه أكثر ، ويصير ذلك بمنزلة الماء إذا طبخ فيه سلق أو فجل أو نحوه فإن النار تمزج بين الماء ولطيف النبات ، وأما الماء الذى يصلح بالطبخ ، وإياه قصد الأطباء فهو الذى تغيره بمخالطته أجزاء أرضية فإنها تنفصل عنه بالطبخ ، لأن الماء حينئذ يلطف فترسب فيه .

ثم إنه دامت خضرته أياماً من رجب وشعبان ورمضان واضمحلت فى شوال ، وكان يصحب الخضرة دود وحيوانات ؛ وهذا التغير فى الماء يكون بالصعيد أكثر لأنه أقرب إلى المبدأ والمعدن ، وانتهت زيادته فى الحادى عشر من توت إلى اثنتى عشرة ذراعاً وإحدى وعشرين إصبعاً ثم انحط .

وورد فى شوال رسول ملك الحبشة ومعه كتاب يتضمن موت مطرانهم ، ويلتمس عوضه وذكر فيه أن مطرهم فى هذه السنة ضعيف وأن النيل قليل المد لذلك .

وكنا اقتصصنا فى ذلك الكتاب حال النيل فى هذه السنة وفى السنين الخوالى رجاء أن نعثر على نسب بينها وأعراض لها نقف منها على المتجددات من أحوال النيل فى سنى الزيادة وسنى النقصان ، فيمكننا تقدمة المعرفة وأخذ الأهبة والإنذار بالحوادث المتوقعة ، فإن أقباط الصعيد يزعمون أنهم يتكهنون على مقدار الزيادة فى السنة من طين معلوم الوزن ينجمونه فى ليلة معروفة ويزنونه غدوة فيجدونه قد زاد ، فيحكمون من مقدار زيادته على مقدار زيادة النيل ، وقوم يتكهنون من حمل النحل ، وقوم من تعسيل النحل .

فرأيت فى الغالب من حال القاع إذا كان أقل من المعتاد كانت الزيادة فى تلك السنة أقل من المعتاد ، هذا حكمه الأكثرى ؛ فإن أتت الخضرة فى أول زيادته وقبيلها قوى الظن بضعف جريته ، فإن طالت أيام الخضرة وضعف مقدار الزيادة قوى الظن جداً بقلته ، فإن دامت الخضرة فى أبيب أذن بقلة المد، وعلة هذا ظاهرة. أما كون قلة القاع دليلاً على قلة الزيادة فلأن المطر الذى هو علة الزيادة ينبغى أن يكون فيه من الكثرة ما يرد القاع إلى الحالة المعتادة يزيد عليها الزيادة المعتادة ، وهذه كثيرة لا تفى بها أمطار كل سنة ، ولا توجد فى كل وقت .

مثاله أن القاع إذا كان ذراعاً مثلاً فينبغى أن تكون الزيادة خمس عشرة ذراعاً ، حتى يبلغ ماء السرطان ، فإن كان القاع ست أذرع احتاج من الزيادة إلى عشرة أذرع ، وكون هذا أيسر من الأول ، وأيضاً فإن جرية النيل الأصلية مادتها عيون ، وأما زيادته فمادتها أمطار ، ونقصان العيون دليل على احتراق السنة ، ويبس الهواء وقلة البخار فيقل المطر لذلك ، وأيضاً فإن المد الزائد على القاع أكثره فى الغالب ثلاث عشرة ذراعاً ، فإذا كان القاع ذراعاً أو ذراعين ، ثم زاد عليه أكثر المد وهو ثلاث عشرة ذراعاً لم يلحق ماء السرطان .

وأما كون الخضرة دليلا على قلة الزيادة فلأن النيل الماضى يغادر نقائع وغدراناً بعضها ينضب وبعضها يطحلب ويعطن ويأسن ؛ فإذا مرت بها أمطار ضعيفة اختلطت بها وصبتها إلى النيل، ولم يكن فيها من الكثرة ما يغلب على النقائع فيصلحها ، بل النقائع تغلب على الأمطار المتصلة بها فتحيلها إلى الفساد ، وينحط منها مقدار بعد مقدار ويتواصل إلينا .

وكلما كانت الأمطار أضعف وأقل كانت أيام جرى الخضرة أطول ، فإذا كانت أمطارا قوية غسلت تلك المستنقعات وغلبت عليها وحورتها بسرعة مغمورةً بطين تجرفه بقوتها فيخفى منظرها ، ويتعفى أثرها .

وأيضاً فإن الأنهار الخارجة من جبل القمر تجتمع بأخرى إلى بركة عظيمة ذات مساحة فسيحة ، ومن هذه البركة يخرج هذا النيل ، ولا شك أن هذه البركة ملؤها دائم فيطحلب ولا سيما شطوطها وضحاضحها فإذا وقع الموسمى وجرى إليها سيوله أثارت ما فى قعرها ، وحركت ما كان ساكناً فيها ، وانكسح أيضاً ما فى الشطوط إلى الأوساط وانسحبت إلى حمل الجرية فاستصحبته .

وأما كون الخضرة فى أبيب دليل النقصان فلأن أبيب مظنة الزيادة وغلبة الماء على هذه الأوشاب ، فإذا بقى على خضرته إبان زيادته آذن بقلته ؛ وهذه الأجزاء النباتية التى تصحب الماء إنما هى حطام النبات المتكون فى الماء وحوله كالبردى والديس والسمار المطحلب وغير ذلك ، فتعفن وتصفر أجزاؤه وتنبعث معه .

ومما يوجب انبعاثها أيضاً نقصان الماء من تلك البركة ، فإن ماءها إذا قل اتصلت الجرية بقعرها فانسحب كدرها ورأسها ، وإذا كانت غمراً كانت الجرية من أعلاها وطفوها فاعرف ذلك .

ولهذا لا تأتى هذه الخضرة إلا فى السنة التى يحترق فيها النيل ، وكلما كان احتراقه أشد كان ظهور الخضرة أكثر ، وفى السنة التى يكون نيلها غمراً لا يحترق لا ترى الخضرة ، لأن كثرته لكثرة مده وارتفاع جريه عن مقر كدورته .

فإذا اجتمعت هذه الدلائل كلها أو جلها فى سنة فظُنّ ظناً قوياً بأن الزيادة قليلة فيها فهذه فائدة هذا الاقتصاص .

وفيه فوائد أخر منها :

أن من يأتى بعدُ ، إذا أضافه إلى ما يشاهده ، يوشك أن يعثر منه على مناسبة أو دلالة أخرى على مقدار الزيادة والنقصان فى كل سنة .

ومنها أن أصحاب الأحكام النجومية إذا تأملوا المدد التى بين النقصانات والزيادات ، واعتبروا أصول الكواكب والاقترانات فيها وطوالع مصر وبلاد السودان وأرباب الولايات فيها من الكواكب ، ومزجوا ذلك أمكن أن تقوم لهم مما يتكرر صورة تجريبية فى مقدار الزيادة والنقصان ، فإنى إلى الآن لم أر لمنجمى مصر بذلك عناية ، ولم أجد عندهم ما تسكن إليه النفس سوى كسر ، ولا ينبنى على أصل .

فإنه بهذا الطريق استخرج معظم أحكام النجوم ، وذلك أنهم شاهدوا حوادث أرضية تقترن بنصبات فلكية وحركات علوية ، ورصدوا ذلك فألفوه يتكرر فنسبوا تلك الحوادث إلى تلك الهيئات والنصبات ، فصاروا متى عثروا فى تسيير هم لحركات الأشخاص العلوية على مثل تلك النصبة والهيئة حكموا بوقوع مثل تلك الحادثة .

ويروى من أهل التجربة من قدماء الأقباط أنه إذا كان الماء فى اثنى عشر يوماً من مسرى اثنتى عشرة إصبعاً من اثنتى عشرة ذراعاً فهى سنة ماء ، وإلا فالماء ناقص .

ورأيت بعض من شرح « الثمرة » لبطليموس ذكر فى تفسير الكلمة الأخيرة التى يقول فى أولها : « النيازك تدل على جفاف الأبخرة ، فإذا كان فى جهة واحدة دلت على رياح تعرض فى تلك الجهة ، وإذا كانت شائعة فى الجهات كلها دلت على نقصان المياه واضطراب الهواء ، وعلى جيوش تختلف » ؛ فقال هذا المفسر : « إنى لأذكر فى سنة تسعين ومائتين أن الشهب بمصر انتثرت وعمت الجو بأسره فارتاع الناس ، ولم تزل تكثر ، فلم يمض لذلك جزء من السنة يسير حتى ظمىء الناس وبلغ نيل مصر ثلاث عشرة ذراعاً واضطرب الناس اضطراباً زالت به دولة الطولونى من مصر ، وانتثرت فى سنة ثلثمائة من سائر جهات الجو فنقص النيل أيضاً ووقعت هرجات واضطراب فى المملكة » .

وهذى لعمرى دلائل قوية ، ولكنها عامة لجميع الأقاليم وليست خاصة بمصر فقط ؛ على أنه أيضاً قد وقع هذا الحادث بعينه فى سنتنا هذه من تناثر الكواكب فى أولها ونشيش الماء فى آخرها وتغير الملك مصر بعمة الملك العادل ، بعد حرب كانت بينهما .



مملكة الساحل فى تنيس

بقلم الدكتور حسين نصار

قال ابن دقماق فى كتاب الانتصار لواسطة عقد الأمصار ، وهو يتحدث عن تنيس : « وقد كانت كرسياً للجروىّ ملك الساحل » فما تنيس ؟ ومن الجروى؟ وما مملكة الساحل ؟ وما مدى صحة هذه العبارة ؟ تلك هى الأسئلة التى يحاول هذا البحث أن يجيب عنها ، أو يضع الأسس للإجابة .

تنيس . . اسم أطلقه المصريون على ثلاث بقاع متصلة : على البحيرة التى نسميها اليوم بحيرة المنزلة ، وعلى جزيرة فى الشمال الشرقى من البحيرة ، أى قريباً من مدينة بور سعيد الحالية ، ثم على أكبر مدن هذه الجزيرة .

ووصف المسعودى المنطقة فقال : « تنيس كانت أرضاً لم يكن بمصر مثلها استواء وطيب تربة ، وكانت جناناً ونخلاً وكرماً وشجراً ومزارع . وكانت فيها مجار على ارتفاع من الأرض ، ولم ير الناس بلداً أحسن من هذه الأرض ، ولا أحسن اتصالاً من جنانها وكرومها .

وقال المقريزى : « وكان أهلها مياسير أصحاب ثراء ، وأكثرهم حاكة ، وبها يحاك ثياب الشروب التى لا يصنع مثلها فى الدنيا . وكان يصنع فيها للخليفة ثوب يقال له « البدنة » لا يدخل فيه من الغزل سداه ولحمته غير أوقيتين ، وينسج باقيه بالذهب بصناعة محكمة لا تحوج إلى تفصيل وخياطة ، تبلغ قيمته ألف دينار وليس فى الدنيا طراز ثوب كتان يبلغ الثوب منه — وهو ساذج بغير ذهب — مائة دينار عيناً غير طراز تنيس ودمياط » .

وقال الكندى : « بتنيس ثياب الدبيقى ، والمقصور الشفاف ، والأردية ، وأصناف المناديل الفاخرة للأبدان والأرجل ، والمخادّ ، والفرش المعلم ، والطراز » .

ووصفها رحالة فى زمن قريب من العهد الذى نتحدث عنه فقال : « تنيس جزيرة ومدينة جميلة . . . والمدينة مزدحمة ، وبها أسواق فخمة وجامعان ، وقد يبلغ عدد الدكاكين بها عشرة آلاف دكان ، منها مائة دكان عطار . . . وينسج بتنيس القصب الملون من عمامات ووقايات ومما يلبس النساء . ولا ينسج مثل هذا القصب فى جهة ما غير تنيس . . . وينسجون فى مدينة تنيس هذه البوقلمون ، الذى لا ينسج فى مكان آخر من جميع العالم . وهو قماش يتغير لونه بتغير ساعات النهار . وتحمل أثوابه من تنيس إلى المشرق والمغرب . وسمعت أن سلطان الروم كان قد أوفد رسولا ليعرض على سلطان مصر أن يعطيه مائة مدينة على أن يأخذ تنيس ، فلم يقبل السلطان . . . ويرابط حولها دائماً ألف سفينة ، منها ما هو للتجار ، وكثير منها للسلطان » .

تلك هى حاضرة مملكة الساحل .

* * *

والجَرَوِىّ نسبة إلى بنى جَرِىّ ، بطن من جُذَام . وهى قبيلة كانت تسكن المنطقة الواقعة بين الحجاز والشام ومصر ، وعاونت فى فتوح الشام معاونة لها قيمتها . وقدم جماعة منها مع عمرو بن العاص ، وشهدوا فتوح مصر . ثم اختلطوا بقبيلة لخم ، وزنزلوا معاً فى طرابية وقُرْبيط وصان وأبليل والعريش . ونزل بنوجرى بالفرما والبقارة والواردة ، وكلها حول مركز فاقوس من مديرية

الشرقية ، وعلى الساحل الشمالى لشبه جزيرة سيناء فى المنطقة التى تمر بها السكة الحديدية الآن . وكانت ثمرة هذا الاختلاط اتفاق القبيلتين فى وجهة النظر ، وفى أكثر ما قامتا به من حوادث .

وكان لجذام من القوة فى مصر ما يسر لها التأثير الشديد فى أحداثها . فلما ثار ثابت بن نُعيم الجذامى فى فلسطين على مروان بن محمد ، آخر خلفاء بنى أمية ، كتب إلى حفص بن الوليد الحضرمى ، وأرسل إليه وفداً من اليمانيين . فقدموا مصر ، وخطبوا فى مسجدها ، يدعوا الناس إلى خلع مروان . فأجابهم الناس جميعاً إلا يزيد بن أبى أمية المعافرىّ وركبوا إلى دار الوالى ، وحاصروه وأرغموه على الخروج عن مصر . وكذا فعلوا بصاحب الخراج ، وكان من زعماء هذه الثورة التى قامت ليومين بقيا من جمادى الآخرة سنة سبع وعشرين ومائة محمود ابن سَليط الجذامى ، وأيوب بن برغوث اللخمى .

وفى سنة ١٩١ امتنع أهل الحَوْف من أداء الخراج ، وخرج أبو الندى مولى بَلِيّ فى نحو ألف رجل . فقطع الطريق بأيلة وبَدا وشَغْب ومَدْيَن على حدود مصر الشرقية ، وأغار على بعض قرى الشام . ثم انضم إليه المنذر بن عابس الجذامى ، فبلغوا مبلغاً عظيماً من النهب والقتل .

وكان لبنى جرى من جذام مكانة معترف بها بين المصريين . فلما ثار أهل الحوف على موسى بن مصعب الخثعمى والى مصر ، وعقد القيسيون واليمنيون حلفاً بينهم ، ولّوْا عليهم معاوية بن مالك الجروى ، ثم كلموا جند الفسطاط ، وذكّروهم بمساوى الوالى . فأعطاهم الجند العهود والمواثيق أن ينهزموا عن الوالى إذا خرج بهم إلى حربهم فلا يقاتلوا معه ، وتحالفوا هم وأهل الفسطاط على ذلك .

ومضى موسى بن مصعب فى جند مصر كلهم ، وسار حتى نزل بالغُرَيْراء (من مركز شبين القناطر بمديرية القليوبية) . وأقبل إليه أهل الحوف من اليمنيين والقيسيين لمحاربته . فلما اصطفوا ونشب بينهم القتال ، انهزم عنه الجند من أهل مصر بأجمعهم ، وتركوه فى طائفة يسيرة . فقتل يومئذ هو ومن ثبت معه ، وعاد جنده من أهل مصر إلى الفسطاط دون أن يجرح منهم أحد . وكان ذلك يوم الأحد لتسع خلون من شوال سنة ثمان وستين ومائة . ولما بلغ الخليفة المهدى مقتل موسى على هذه الصورة ، قال : « نفيتُ من العباس أو لأفعلنّ بمهدىّ (قاتل موسى) ولأفعلن بأهل الحوف كذا وكذا ، ولكنه مات قبل أن يبلغ منهم شيئاً » .

وأشهر الجرويين هو الذى دعاه ابن دقماق ملك الساحل . وهو عبد العزيز بن الوزير الجروى . ولم تذكر مراجع التاريخ شيئاً عن أسرته أو أبيه ، بل لم يرد ذكر له هو البتة فى تاريخ الطبرى أو كامل ابن الأثير . وأول ظهور لعبد العزيز فى سنة ١٩١ هـ . إذ أرسله الحسين بن جميل والى مصر ، على رأس جيش ، للقضاء على عصابة أبى الندى ، وكان النصر من نصيب عبد العزيز فى الموقعة التى التقوا فيها بأيلة على البحر الأحمر .

ثم ظهر ثانية فى سنة ١٩٤ هـ ، فى ولاية حاتم بن هرثمة . إذ خرج عليه أهل نَتُو ونُمَى (فى الجيزة وميت غمر) وألفوا جيشاً ، جعلوا على رأسه عثمان بن مستنير الجذامى ، فبعث إليهم الوالى بالسرى ابن الحكم ، وعبد العزيز بن الجبار الأزدى ، وعبد العزيز بن الوزير الجروى لإخضاعهم — وكل واحد من هؤلاء الثلاثة سيكون له شأنه فى أحداث مصر التالية — فاقتتلوا فى منتصف رمضان ، فانهزم عثمان بن مستنير ، وقتل أخوه . ورجع حاتم الوالى إلى الفسطاط منتصراً ، فدخلها ومعه مائة من أشراف اليمنيين رهائن ؛ وذلك يوم الأربعاء لأربع خلون من شوال سنة أربع وتسعين ومائة .

وثارت فتنة الأمين والمأمون بالمشرق ، فاضطربت

لها مصر . وانقسم المصريون فئتين : إحداهما عربية مع الأمين ، وأخرى خراسانية مع المأمون ، واستطاع الخراسانيون التغلب على حزب الأمين ، وإقامة عباد بن محمد والياً لثمان خلون من رجب سنة١٩٦ . ولكن الأمين اتصل بأشراف العرب فى مصر ، ومنّاهم ورغبهم ، فجندوا الجند تحت قيادة ربيعة بن قيس الجرشى ، وعبد الصمد بن مسلم الجرشى ، ويزيد بن الخطاب الكلبى ، وعثمان بن مستنير الجذامى ، وعثمان بن بلادة القيسى واستمرت الحروب بينهم سجالاً على خندق كان قد حفره عباد حول الفسطاط لحمايتها . ثم رأى عباد أن يبعث إليهم بجيش ليحاربهم فى ديارهم ، وجعل رياسته لعبد العزيز بن الوزير الجروى . فالتقت الجيوش بعمريط من مركز أبى حماد بمديرية الشرقية ، فى ذى القعدة ١٩٧ . فانهزم الجروى ، ومضى فى قومه من جذام وحلفائهم من لخم إلى فاقوس . وحينئذ لامه قومه وقالوا : « لم لا تدعوا لنفسك ؟ فما أنت بدون هؤلاء الذين غلبوا على الأرض ! » فاغتنم الجروى هذه الفرصة ، وأسرع بتحقيق الفكرة ، ومضى إلى بلبيس فنزلها ، ثم بعث عماله يجبون الخراج مما حولها من بلاد . ولكن ربيعة ابن قيس أرسل إليه عثمان بن بلادة يمنعه من الجباية .

ولا ندرى ماذا حدث فى تلك الآونة ، ولكن من الواضح أن مشروع عبد العزيز الجروى أخفق ، إذ نراه فى سنة ١٩٨ يتولى شرطة الوالى الجديد المطلب بن عبد الله الخزاعى مدة من الوقت . ثم سار ربيعة بن قيس إلى يزيد بن الخطاب ، ليجتمعا على حرب المطلب . فأرسل هذا إليهم جيشاً تحت قيادة عبد العزيز الجروى ، فالتقوا بشطنوف ، وأرسل جيشاً آخر تحت قيادة السَّرى ابن الحكم للإقامة بالحوف ، وتهديد ديار قيس الثائرة . فتفرقت وسكن أمرها .

وفى شوال ١٩٨ عين المأمون العباسَ بن موسى العباسى والياً على مصر ، فقدمها ابنه عبد الله نائباً عنه .

وجعل على الشُّرط محمد بن عسامة المعافرى ، ثم عزله وجعل مكانه عبد العزيز بن الوزير الجروى . ويبدو أن الجروى أراد أن ينتقم من أشراف قيس الذين حطموا آماله ، فخدعهم وأسرهم وقدمهم لعبد الله بن العباس ، فقتلهم يوم عيد الأضحى ١٩٨ هـ .

واتخذ عبد العزيز الجروى الحيلة مطية لتحقيق أحلامه ، فبعد تخلصه من أشراف قيس ، ثار أهل مصر على عبد الله بن العباس لجوره وعسفه ، وخلعوه وأقاموا مقامه المطلب بن عبد الله الخزاعى ، الذى كان حبيس عبد الله ، ولما كان الجروى من أنصار عبد الله ، هرب إلى تنيس . وأقبل العباس بن موسى أبو عبد الله من مكة إلى الحوف . فنزل بلبيس ودعا قيساً إلى نصرته . ثم يبدو أنه أراد الابتعاد عن الفسطاط والاستنصار بالجروى ، فمضى إلى تنيس . واستشار الجروى ، الذى كره مقدمه — فيما إخال — وأراد التخلص منه ، ليصفو له الجو . فأشار عليه أن ينزل دار قيس . فرجع العباس إلى بلبيس يوم الأحد لثلاث عشرة بقيت من جمادى الآخرة ١٩٩ هـ . فما لبث أن مات بها لثمان بقين من جمادى الآخرة . ويقال إن المطلب دس إلى قيس ، فسموه فى طعامه . ويخيل إلى أن المطلب ما كان فى حاجة إلى هذا الدس ، وأن بنى قيس ما كانوا فى حاجة إلى من يغريهم ، فإن لديهم الدافع القوى لقتله إن كانوا قد فعلوا ذلك حقاً ؛ فقد ذكرنا آنفاً أن ابنه عبد الله قتل جماعة من أشرافهم .

وأراد المطلب استرضاء الأطراف الثائرة بمصر ، بعد موت العباس . فكاتب أهل الحوف ، فأجابوه ، فولى عليهم يزيد بن خطاب الكلبى . ثم بعث إلى عبد العزيز الجروى يوليه على تنيس ، ويأمره بالحضور إلى الفسطاط ولكن الجروى ظن أن فى الأمر مكيدة تدبر له فامتنع . فبعث المطلب بوال آخر على تنيس ، فمنعه الجروى منها . ثم سار فى مراكبه حتى نزل بشطنوف . فبعث

إليه المطلب بالسرى بن الحكم فى جمع من الجند ، يسألونه الصلح . فأجابهم إليه وهو موطد العزم على الإيقاع بهم ، ولكنهم كانوا متنبهين له ، فلم يستطع أخذهم غدراً . فمضى راجعاً إلى بَنَا على ميلين من سمنود من الغربية . فاتبعه السرى وحاربه ، فطلب الصلح ، ولاطف السرى . فخرج إليه السرى فى زلاّج ، وخرج الجروى فى مثله ، فالتقيا وسط النيل مقابل سندفا (القسم الجنوبى من المحلة الكبرى القديمة) ، والسرى بشَرقيون (القسم الشمالى من المحلة) . وكان الجروى قد أعد فى باطن زلاجه حبالا ، وأمر أصحابه بسندفا — إذا لاصق زلاجه بزلاج السرى — أن يجرو الحبال إليهم . فلصق الجروى بزلاج السرى ، فربطه إلى زلاجه ، وجر الرجال الحبال . فأسرو السرى ، ومضى الجروى به إلى تنيس فسجنه بها ؛ وكان ذلك فى جمادى الأولى ١٩٩ هـ .

وتفرغ عبد العزيز الجروى ليزيد بن الخطاب ، فقاتله وهزمه . فبعث المطلب جيشاً على رأسه ابن عبد الغفار الجمحى لمقاتلة الجروى ، وجمع فيه الرجال . فلقيهم الجروى بسَفْط سليط من المنوفية فى أول يوم من رجب ١٩٩ هـ ، فهزمهم ، وأسر ابن عبد الغفار ووجوه أصحابه .

وولىّ المطلب على الإسكندرية محمد بن هبيرة ، فأناب عنه عمر بن عبد الملك ، المعروف بعمــر ابن ملاك[1] . فوليها ثلاثة أشهر ثم عزله المطلب وولى عليها أخاه الفضل . فاغتنم الجروى هذه الفرصة ، فكاتب عمر بن ملاك ، يأمره بالوثوب على الإسكندرية ، وإخراج الفضل ، والدعاء للجروى بها ، على أن يقدم له العون . فاستعان عمر بجماعة من الأندلسيين ، كانوا قد طردوا من بلادهم ، فاحتلوا بعض جزر البحر الأبيض المتوسط الشرقية ، وأرادوا النزول بالإسكندرية فمنعهم الولاة من ذلك . فأعانوه ودخلوا الإسكندرية ، فتغلبوا على الفضل ، ونصبوا عمر عليها ، فدعا للجروى . ولكن الأندلسيين أساءوا السيرة بالإسكندرية ، فوثب عليهم أهلها ، وأخرجوهم ، وخلعوا عمر ، وردوا الفضل ، فدعا للمطلب .

وأقبل عبد الله بن موسى العباسى إلى مصر ، طالباً لدم أخيه العباس ، فى المحرم ٢٠٠ هـ ، فنزل على عبد العزيز الجروى . فسار معه فى جيوش له كثيرة العدد فى البر والنيل ، حتى نزلا الجيزة . فخرج إليهما المطلب فى أهل مصر ، فتقاتلوا فى صفر ٢٠٠ . ولا ندرى ماذا حدث فى القتال ، وإنما يبدو أن النصر كان حليف المطلب ، إذ نرى الجروى يرجع إلى شرقيون ، وعبد الله بن موسى يعود إلى الحجاز .

وجدّ المطلب فى أمر عبد العزيز الجروى . فشعر بذلك ، ورأى الالتجاء إلى الحيلة . فأخرج السرى بن الحكم أسيره من السجن ، واتفق معه أن يطلقه من سجنه ويُلقى إلى أهل مصر أن رسالة وردت من الخليفة بولايته ، على أن يثور بالمطلب ويخلعه . فعاهده السرى على ذلك ، واتفقا جميعاً على عقد بينهما . ولعلهما اتفقا أيضاً على أن يترك كل منهما لحليفه ما تحت يده . فأطلقه الجروى ، ويسر له أن يتولى مصر .

وإذ تم ذلك وثب عمر بن ملاك على أبى بكر بن جنادة بالإسكندرية ، فأخرجه منها ، ودعا للجروى بها . فتركها له السرى ، وفقاً للعقد الذى بينهما . وأقبل الأندلسيون إلى عمر ، فأذن لهم بدخول الإسكندرية . ولكنه ما لبث أن سمع أنهم أشاعوا فيها الاضطراب ، فأمر بإخراجهم وإلحاقهم بمراكبهم ، فحقدوا عليه .

وظهر بالإسكندرية جماعة من الصوفيين ، يأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر . وكان على رأسهم رجل يسمى أبا عبد الرحمن الصوفى ، فخوصم فى امرأة إلى عمر بن ملاك . فقضى على أبى عبد الرحمن ، فوجد

(١) الكندى (١٥٧) : هلال . وساويرس (٢٤٩) : مالك .

فى نفسه من ذلك . وخرج إلى الأندلسيين ، وألف بينهم وبين لخم ، وكانت أعز قبيلة فى منطقة الإسكندرية . فاجتمع منهم زهاء عشرة آلاف ، ساروا إلى عمر وحاصروه فى قصره . فعلم عمر أن القصر لا يمنعه منهم ، وخاف أن يُدخَل عليه عنوة ، فيفضح فى نسائه . فاغتسل وتحنط وتكفن ، وأمر أهله أن يُدلوه إليهم . فدُلى فأخذته السيوف فقتل . ثم دُلى إليهم أخوه محمد بن عبد الملك ، فابن عمه الحارث بن عبد الواحد ، فأخوه حديج بن عبد الواحد ؛ فقتلوا جميعاً ثم انصرف المحاصرون . وكان ذلك فى ذى القعدة ٢٠٠ هـ .

فلما كان ثانى يوم من مقتل عمر بن ملاك ، فسد ما بين لخم والأندلسيين ، ونشب النزاع بينهم ، واقتتلوا . وانتشرت الفتن فى الإسكندرية ، وقتل الناس فى الأسواق والشوارع والحمامات والبيوت . وانتهى القتال بهزيمة بنى لخم ، وانتصار الأندلسيين ، فعاثوا فى المدينة فساداً ، وقتلوا كل من لقوه من أهلها ، وأحرقوا كل موضع وجدوا فيه قتلى منهم . وولى الأندلسيون على المدينة أبا عبد الرحمن الصوفى ، فبلغ من الفساد والقتل والنهب ما لم يسمع بمثله . ثم عزله الأندلسيون وولّوا رجلا منهم يعرف بالكنانى .

ولما بلغ الجروى ما فعله الأندلسيون بالإسكندرية ، سار إليهم فى جيش ضخم يضم خمسين ألفاً ، فنزل على حصنها ، وحاصرهم حتى أجهدهم ، وكاد يدخل المدينة منتصراً . وعندئذ خشى السرى بن الحكم أن ينتصر الجروى وتزداد قوته ، فنقض العهد الذى بينهما . وبعث عمرو بن وهب الخزاعى على رأس جيش إلى تنيس ، حاضرة الجروى ، ليستولى عليها فى غيبته وانشغاله . فاضطر عبد العزيز الجروى إلى فك حصاره عن الإسكندرية والعودة إلى تنيس ، وفسد ما بينه وبين السرى . وكان ذلك فى المحرم سنة ٢٠١ هـ . ورد الأندلسيون الجميل للسرى بأن دعوا له .

وعندما ثار إبراهيم بن المهدى بالمأمون ، حين اتخذ على بن موسى الرضى ولياً لعهده ، كاتب إبراهيم وجوه الجند بمصر يطلب إليهم خلع المأمون وولى عهده ، والوثوب بالسرى بن الحكم والى مصر من قبل المأمون . فقام بدعوته الحارث بن زرعة بالفسطاط ، وسلامة بن عبد الملك الطحاوى بالصعيد ، وعبد العزيز بن الوزير الجروى بالوجه البحرى . وكان لدى الجروى سليمان ابن غالب وعبد العزيز بن عبد الرحمن الأزدى ، فارّين من السرى ، فآزراه فى دعوته الجديدة . واتفقوا جميعاً على حرب السرى ، وأجمعوا على تنصيب عبد العزيز بن عبد الرحمن الأزدى والياً وقائداً لحربهم .

ونشبت المعارك المتصلة بين الجيوش المختصمة فى أنحاء مختلفة من البلاد : فى الصعيد ، والإسكندرية ، والدلتا ، والفسطاط . وحالف النصر السرى بن الحكم فى أكثر المواقع ، وعبد العزيز الجروى فى قليل منها ، كما سبق أن ذكرت فى مقالى عن دولة السرى ، وقد نشر فى هذه المجلة أيضاً .

وفى أواخر صفر عام ٢٠٥ هـ ، كان عبد العزيز الجروى محاصراً الإسكندرية حصاراً شديداً ، منع فيه القمح عنها ، فاشتد الغلاء بها حتى صارت ويبة القمح بدينارين ودرهم ، ولم يجد أهلها ما يشترونه حتى أكلوا دوابهم من الجوع . وفى آخر يوم من هذا الشهر أصابت فلقة من حجر المنجنيق الجروى ، فخر صريعاً ، ومات بعد حصار للإسكندرية دام سبعة أشهر .

وولى الإمارة بعده ابنه «على بن عبد العزيز الجروى» ، الذى ظهر لأول مرة فى التاريخ على رأس الجيش الذى دخل الإسكندرية مع سلامة الطحاوى . وكانت إمارته تمتد من الفرما شرقاً إلى الفرع الغربى من النيل غرباً ، وإلى بلبيس جنوباً على وجه التقريب .

وبعد توليه بثلاثة أشهر توفى خصم أبيه السرى بن الحكم ، وخلفه ابنه أبو نصر محمد بن السرى ، الذى توفى فى شعبان ٢٠٦ هـ ، وخلفه أخوه عبيد الله بن

السرى . وقد اتصلت الخصومة فى عهد الأبناء كما اتصلت فى عهد الأبوين ، واستمرت الحروب ، وتراوح النصر بينهم . فتداول كل منهم البلاد ، وخاصة المنطقة التى فى شرق الدلتا ووسطها ، كما أبنت فى مقالى عن دولة السرى الذى سبقت الإشارة إليه .

وأخيراً تغلب الخليفة العباسى المأمون على الاضطرابات القائمة ، واستقرت دعائم سلطته ، فأراد أن يخضع مصر لكلمته ، وينهى حكم آل السرى والجروى . فأرسل أعظم قواده عبد الله بن طاهر فى سنة ٢١٠ لاسترجاعها . ورأى على بن عبد العزيز الجروى ألا قبل له بهذا الجيش ، فآثر السلامة ، وتلقى عبد الله بن طاهر بالأموال والهدايا ، وانضم إليه على عبيد الله بن السرى . أما هذا فآثر المراوغة أولا ، فلم تنفعه ، واضطر إلى الحرب . فجعل عبد الله بن طاهر على بن الجروى قائداً لأساطيله لمعرفته بالحرب فى البحر ، فهزم أسطول عبيد الله بن السرى . وانتهى القتال باستسلام عبيد الله ، فانتهت دولة آل السرى والجروى معاً ، وأخرج عبد الله بن طاهر الجميع معه إلى العراق .

ولم تنته القصة بهذا الفصل ، بل كان لها فصل ختامى من ذيولها . قيل إن عبد العزيز بن الوزير الجروى لم يكن يفتر عن قتل الناس وأخذ أموالهم . وكان يدفن ما يأخذه من الأموال ليلا فى الأرض ، فإذا دفنه قتل الذين دفنوه معه حتى لا يبقى من يعرف مكانه . فجمع أموالا طائلة ، وخاصة إذا ذكرنا غنى المنطقة التى شملتها إمارته . وورث ابنه على هذه الأموال. وفى الثالث من ذى القعدة ٢١٥ هـ ، قدم مصر الأفشين من قبل المعتصم ، ومعه على بن الجروى ، وقد أمر الأفشين أن يطالب عليا بالأموال التى عنده ، فإن هو دفعها إليه وإلا قتله . فطالبه الأفشين بالأموال فلم يدفع إليه شيئاً . فقدمه بعد الأضحى بثلاث فقتله . وجرّت هذه الأموال بلاء عظيماً على كثير من المصريين . فقد قدم مصر فى ربيع الأول ٢٣٥ هـ يعقوب بن إبراهيم المعروف بقوصرة والياً على بريد مصر . وأمر بالنظر هو ومحمد بن أبى الليث قاضى مصر فى أموال الجروى ، التى شاع أنه أودعها لدى بنى عبد الحكم ، وزكريا بن يحيى الحرسى المعروف بكاتب العُمَرى ، وحمزة بن المغيرة ، ويزيد بن سنان ، ومحمد ابن هلال . فحضر محمد بن أبى الليث المسجد الجامع ، ونودى فى الناس : «من كانت عنده شهادة عليهم فليحضر» فحضر جمع كثير فشهدوا شهادات مختلفة فيما يبدو . وأقام المتهمون شهوداً بأن الجروى أخذ منهم أمواله وأبرأهم . فمال نحوهم قوصره ، وتحامل عليهم ابن أبى الليث وكتب إلى العراق يذكر أن قوصرة مال نحوهم . فوردت رسالة من الخليفة بصرف قوصرة عن البريد ، وخروجه إلى الشام . ولكن كثيراً من الشكاوى فى ابن الليث رفعت إلى المتوكل ، فأرسل رسالة إلى قوصرة يرده إلى مصر ، وهو فى الطريق إلى الشام . فرجع إليها وأمر بالكشف عن ابن أبى الليث والنظر فى أمره . ثم حبسه وولده وأعوانه وصادر أمواله .

وفى ليلة الأربعاء لليلة بقيت من ربيع الآخر ٢٣٧ ، قدم يزيد التركى ومعه عبد الله بن على بن عبد العزيز الجروى ، فى طلب هذه الأموال . فأطلق سراح ابن أبى الليث يوم الخميس لست خلون من جمادى الأولى ، وخلى أولاده وأعوانه . وأمره أن يحكم فى أموال الجروى على ما ثبت عنده . فحكم على بنى عبد الحكم بـ ١,٤٠٤,٠٠٠ دينار ، وعلى زكريا بن يحيى بثمانية آلاف دينار ، فى يوم السبت لثمان خلون من جمادى الأولى . ودفع القضية إلى يزيد التركى ، فألزم بنى عبد الحكم وزكرياء المال ، إلى أن ينظر فى ما عند محمد بن هلال ويزيد بن سنان ، وحمزة بن المغيرة . ونادى مناديا الوالى خوط عبد الواحد بن يحيى ويزيد التركى فى أموال الجروى وكشفها ، فمن كتمها ضرب ٥٠٠ سوط وهدمت

داره . فأقر عبد الحكم بن عبد الله بن عبد الحكم بمال عنده . فبعث به إلى منزله فلم يخرج شيئاً . فرد إلى يزيد فعذبه ، فمات فى عذابه لأربع بقين من جمادى الأولى . وأقر قبل موته أن قوصرة أخذ من هذا المال تسعة آلاف دينار . وأقر محمد بن هلال أن قوصرة أخذ منه ١٢٠٠٠ دينار ، وأن ابن أبى عون صار إليه منه ١٦٠٠٠ ، وإلى عيسى بن صفوان النصرانى كاتب قوصرة ٦٠٠٠ دينار ، وأن عنده نيفاً وثلاثين ألفاً لبنى عبد الحكم ، وأن جميع ما خرج عن يده إنما هو مما كان لبنى عبد الحكم ، وزكرياء . فاستقصيت أموالهم جميعاً ، ونهبت منازلهم ، وملئت السجون منهم .

ثم ورد كتاب المتوكل فى رجب برد محمد بن أبى الليث وأصحابه إلى السجون ، وإطلاق بنى عبد الحكم وزكرياء وابن هلال . فسجن الأولون وصودرت أموالهم ، وأطلق سراح الآخرين وردت إليهم أموالهم . ثم ورد كتاب المتوكل إلى خوط بحلق رأس ابن أبى الليث ولحيته ، وضربه بالسوط ، وحمله على حمار بإكاف ، وإطافته بالفسطاط على هذه الصورة . ففعل ذلك به يوم الاثنين لإحدى عشرة بقيت من رمضان ٢٣٧ ﻫ .

* * *

وإذن فمملكة الساحل هى التى قال عنها ساويرس فى سير بطاركة الإسكندرية (٢٤٨) : « ولما وقع الخلف بين الأخوين (الأمين والمأمون) . . . خرجوا الخوارج على المملكة بمصر ، وجبوا الخراج لنفوسهم . وكان من جملتهم رجل يسمى عبد العزيز الجروى ، أخذ من شطنوف إلى الفرما وشرقية مصر ببلبيس وأعمالها » . وإنما تستحق عبارته شيئاً من الإصلاح والدقة على ضوء الأحداث التى عرفنا أخبارها . فهذه المملكة كانت تمتد على ساحل مصر على بحر الروم (البحر الأبيض المتوسط) ، وكانت تبسط سلطانها أحياناً على الإسكندرية وأحياناً تتخلى عنها ، بل تخلت مرتين عن جميع الساحل ، وانكمشت فى بقعة ضيقة بعد العريش . ومدت سيطرتها جنوباً حتى بلبيس ، بل حتى أبواب الفسطاط أحياناً ، بل استولت على الصعيد مدة من الزمن ، ولم تترك لآل السري إلا بقعة صغيرة حول الفسطاط .

وامتدت هذه المملكة فى الزمن ، بغض النظر عن المقدمات الفاشلة لها ، منذ المحرم ١٩٩ ﻫ إلى أواخر ٢١٠ ﻫ ، أى قريباً من اثنتى عشرة سنة . وهى المدة التى سادت فيها الفتن فى العالم الإسلامى ، بسبب النزاع بين الأمين والمأمون وما تلاه من ألوان النزاع ، وضعفت سلطة الخلافة على الأقاليم .

* * *

وختام القول أننا حقاً أمام إمارة تنشأ على ساحل مصر الشمالى ، دون إذن من خليفة ، وإنما يضطر الخليفة إلى الاعتراف بها . ويرث هذه الإمارة ابن عن أب ، ويسيران أمورها مستقلين عن السلطة المحلية فى الفسطاط ، وعن السلطة الكبرى فى بغداد . حقاً أنها إمارة صغيرة ، وضعيفة ، تضطر إلى الاعتماد على الحيلة والخداع ، ولا تستطيع الوقوف فى وجه ولاة بغداد وجيوشها ، فتداريهم وتخادعهم . ولكن ذلك لا يحرمها حقها فى الإمرة ، ويجعلنا نخطئ ابن دقماق فى عبارته . ولعلنا حين نعثر على مراجع أخرى فى تاريخ مصر نزداد اقتناعاً بهذا الرأى . وإذن فإمارة الجرويين أو « مملكة الساحل » هى أول إمارة مصرية صميمة على قسط من الاستقلال فى مصر الإسلامية ، وإذن فعبد العزيز بن الجروى أول مصرى مسلم يؤلف إمارة مصرية .

مرجع البحث :

١ — ابن دقماق : الانتصار لواسطة عقد الأمصار ، طبع بولاق ، الجزء الخامس .
٢ — ياقوت : معجم البلدان ، طبع ليبسك ١٨٦٦ .

٣ – المقريزى : الخطط ، طبع بولاق .
٤ – الكندى : ولاة مصر ، طبع بيروت ١٩٠٨ .
٥ – الكندى : قضاة مصر ، طبع بيروت ١٩٠٨.
٦ – ابن تغرى بردى : النجوم الزاهرة ، طبع دار الكتب المصرية .
٧ – ساويرس بن المقفع : سير البيعة المقدسة أو تاريخ بطاركة الكنيسة المصرية ، الجزء الثانى ، طبع باريس .
٨ – ناصر خسرو : سفرنامه ، ترجمةالدكتور يحيى الخشاب ، طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٥



بلزاك هذا العصر ؟
أعجوبة سيمينون
بين الأدب الأصيل والأدب التجاري

لا ريب فى أن « سيمينون » هو أشهر كتاب القصة الفرنسيين وأكثرهم نجاحاً ، ويعتبر ظاهرة خارقة حقًّا فى الخصب والإنتاج إذ كتب ما يربى على ثلثمائة قصة . ولقد ظفر كثير من قصصه الواسعة الانتشار بتقدير فريق كبير من الكتّاب والنقاد المبرزين بصفتها إنتاجاً أدبيًّا ، فضلا عن أنهم قاموا بتحليل مزاجها الغريب من الواقعية والخيال . هذا ولم يعد الحديث عن « جورج سيمينون » ككاتب ذى مكانة عالية ، ضرباً من التناقض أو الاجتراء على الحقيقة ؛ إنه غدا أمراً فى حكم المتواضع عليه .

إن « سيمينون » رغم غزارة إنتاجه ، لم يستنفد طاقته الأدبية على مر الزمن ، بل الواقع أنها ثبتت ودعمت ، إذ تدل الاثنتا عشرة قصة التى كتبها أخيراً على أنه فى إبان إنتاجه وعلياء براعته.. ولكن أعجوبة « سيمينون » لا تبدو فى انتقاله من الكتابة التجارية الرخيصة (من نوع الروايات البوليسية) إلى الكتابة فى صميم الأدب ، ولكنها تتراءى أكثر من ذلك فى أن مؤلفاته والحكم على قيمتها ما زالت مسائل يكتنفها الشك والريبة . ترى هل هو أديب حقًّا ، أم هو فياض الإنتاج فحسب ؟ ولقد كتب « أونوريه بلزاك » نفسه فى باكورة حياته ، وتحت أسماء مستعارة متعددة ، قصصاً رخيصة عديمة القيمة الأدبية ، ولم يصبح « بلزاك » الأصيل إلا فيما بعد ذلك . وكذلك « سيمينون » فقد كتب تحت مثل هذه الأسماء المستعارة ، وتحت أول اسم منها وهو « جورج سيم » ظهرت له قصة « رأس رجل » التى تحظى بتقدير خاص لدى جميع المولعين به . هذا وما زال « سيمينون » يكتب فى الأدب التجارى الرخيص وفى الأدب الرفيع كليهما .

إن الذى يذهب اليوم إلى مكتبة فرنسية ليقتنى أحد مؤلفات « سيمينون » يسأله الكتبى عادة : هل تريد « ميجْريه Maigret » ، أم تطلب « بسيكو Psycho » ؟ وبعبارة أخرى . هل تريد قصة بوليسية بطلها « مجْريه » مفتش الشرطة العبوس الطيب ذو الغليون ؛ أم تبغى قصة نفسية تدور فى الغالب حول مأساة زوجية أو حول العلاقات بين الآباء والأبناء ؟ وقَصصه يدور على أية حال ، حول السر فى الشقاق وعدم التجاوب السائدين بين أناس هم بحكم علاقات الأسرة على ود وألفة فيما بينهم .

وعلى هذا يعتبر القصصى « سيمينون » منتجاً ومبدعاً فى آن واحد ، وهو فى الحالين مقبل على عمله دائماً فى بساطة وبراءة تسخران من كل ما يتمثله الإنسان عن هيبة الكتّاب وجلال قدرهم ، رغم أن السخرية أبعد ما تكون عن شخصه . وهو فخور بخطابات القراء الكثيرة التى يدفع إلى كتابتها قصصه النفسى ، والتى هى فى أحيان كثيرة ، اعترافات مطولة من القراء الذين يجدون أنفسهم ويشعرون بكيانهم فى كل مأساة له عن الأسرة . وتنطوى هذه الخطابات على شكر القراء للمساعدة التى تسدى إليهم عن طريق هذا القَصص الذى يعالج أخفى مشكلاتهم علاجاً موضوعيًّا دقيقاً — وقد يكون من المثير للنفس أحياناً ، وقد يكون مما يخفف عنها فى أحيان أخرى ، أن العاديّة التى تنزل ليست حدثاً شخصيًّا

شاذاً ، ولكنها شيء عام . هذا ويشعر « سيمينون » نفسه بأن هذا الجزء من مصنفاته هو بمثابة نوع من « العلاج النفسانى » .

ومن اليسير عقد مقارنة بين « سيمينون » والكاتب « جراهام جرين » . وهو الكاتب المعروف الوحيد الذى يساويه على الأقل فى النجاح الشعبى الذى ظفر به ككاتب للروايات ذات العُقد التى تتطلب الحل ، إذ يفرق « جراهام جرين » فى مؤلفاته بين متنوع روايات التسلية وبين القصص الأدبى الصميم . ولكن الحد الفاصل بين الملهاة ومطالب الأدب الرفيع لا يجرى سهلا واضحاً فى مؤلفاته ، كما يبدو فى مؤلفات صنوه « سيمينون » إذ يوجد بين ما كتب ذاك من القطع المتنوعة المرحة مثل « سيطرة الخوف » — ما يسمو من الناحية الأدبية على قصصه الرفيع ؛ كما أن أشخاص « جرين » فيما عدا القلة — عرائس يحركها ما شاء له خياله ؛ فهو لا يتبعها ، ولكنه يقودها إلى حيث يشاء .

أما « سيمينون » فهو جد مختلف عن هذا ؛ فالحد الفاصل الخارجى بين رواياته البوليسية وقصصه الأدبى يقوم على فارق داخلى هام ؛ فأشخاصه ضحية لمصير قد يكون من صنع أيديهم ، أو قد ينزلقون إليه غير واعين وغير مقدرين للعواقب ، وذلك بدون أى تدخل من الكاتب فى هذا المصير ، فهم كما يجب أن يكونوا ؛ ولعل هذا هو السبب فى الغموض الذى يكتنفهم فى كثير من الأحيان . إنهم لا يستطيعون غير هذا ، وكذلك صانعهم الذى خطط كيانهم ، لا يملك غير هذا !

وتمتد طريق « سيمينون » من فراهة العالم بكل شيء ، إلى التركيز والتكثيف والتبسيط . ونذكر من بين القصص الحديثة التى سمت به إلى هذه المكانة العالية القصص التالية : « خطاب إلى قاضىّ » ، « الشهود » ، « الشركاء فى الجريمة » ، « بوب الكبير » ، « عند وقوع كارثة » ، « ساعاتى بلدة إيفارتون » ، « أضواء حمر » ، « موت بيل »(*) .

وقبل أن ينضج « سيمينون » ككاتب عن « عداوة الأقرباء » ، أو عن علاقات الود والتجارب والكره والتباعد بين الناس ، كانت شهرته قد قامت على الأجواء المحيطة بقصصه قبل أى شيء آخر ، كوصف ميناء بلجيكى ، أو مجرى قناة ، أو الكوت دازور ، أو طريق سيارات أمريكية ، إذ يبدو الناس فى مثل هذه القصص وكأنهم بعض نباتات هذه الأرض ، أو كأنهم جزء من مناخها الغريب . أما الموضوعات المليئة بالمفاجآت والألغاز ، أو القائمة على تشابك عدة عوامل وعدة أشخاص . فلم يكن له مأرب فيها ، ولم تكن قط مظهر قوته وبراعته . وعلى العكس كان اللحن الدال (اللايتموتيف) فى جميع ما كتب « سيمينون » هو إيضاح موقف إنسانى مبعثه الجريمة ، أو إلقاء الضوء على جزء منه لا يلبث أن يحتويه الظلام ثانية ، حتى يصبح الإنسان فى النهاية غير واثق من أنه قد استطاع حل اللغز ، كما يخيل إليه فى نفس الوقت أن هذا ليس أمراً ذا بال .

هذا ويخيب « سيمينون » رجاء هواة القصص البوليسية الذين يبحثون بصفة خاصة عن أفانين اللعب والمداورة فى مواقف ثابتة ، لأنه يولى الأشخاص اعتباراً أكبر مما يجب ، على حين يولى المشكلات أهمية أقل مما تستحق ؛ فالألغاز القابلة للحل هى فى مؤلفاته أقل دائماً من الأسرار ؛ والسر يبقى . ولا يدرك المرء أبداً أن « سيمينون » يعد لنفسه ، كما يجب — الوثائق اللازمة لدراسة بيئة خاصة أو لتفهم محيط معين ، كما كان يصنع « إميل زولا » مثلا ؛ وكذلك لا يشعر المرء بأنه يبحث عن الجميل البهيج لحد ذاته ، بل الأرجح أن يدرك أن جواً خاصاً قد تسلل تدريجياً إلى ذات نفسه ، كما يتخلل الماء الأسفنج .

وكذلك يوجد فى قصصه الحديثة جو أو هواء يخيل

*"Lettre à mon juge", "Les témoins", "Les complices", "Le grand Bob", "En cas de mahleur" "L'horloger d'Evarton", "Feux rouges", "La mort de Belle".

للإنسان أنه يستطيع أن يمسك به ، ولكنه يكتفى دائماً بقليل من التلميحات والإشارات ويحقق غرضه ، ويحدث أثره بأقل الوسائل الممكنة . أما أشخاصه فهم دائماً من صفوف العامة وعلى قدر متزايد من البراءة ، لأنه يبحث عن المصير العادى المألوف أكثر مما يبحث عن النادر الغريب . ولهذا فهو يفضل شخصيات مثل طبيب مركز ، أو محام من باريس ، أو صاحب مصنع فى مدينة الهافر — وكلما كان هؤلاء من الشخصيات التقليدية العادية ، تيسر النفاذ إلى سر العلاقات القائمة بين شخصين . إن أشخاصه يتصفون بالعطف وبمشاركة الناس فى إحساساتهم ، بل وكثيراً ما يتصفون بالصداقة والحنان . هذا ولا يضيع « سيمينون » أحداً من أشخاصه ؛ فالشخصية الثانوية فى أحد مؤلفاته تعود إلى الظهور تحت اسم آخر كشخصية هامة فى قصة تالية .

والغريب أن الامتزاج التام بين الجو والمصير قد تيسر لسيمينون البلجيكى فى بعض قصصه الأمريكية بأحسن مما يبدو فى قصصه البلجيكية والفرنسية . وهذه هى قصة « أضواء حمر » ، ومؤداها أن رجلا وامرأته فى طريقهما إلى أولادهما حيث يقضون الإجازة . والزوجة — كجميع زوجات أبطال سيمينون — باردة المزاج ، مفكرة ، عليمة بالحياة ومجربة معنية بالنجاح فى محيطها ؛ على حين أن الزوج مثال لجميع شخصيات « سيمينون » عديمة البطولة ، مزعزعة الروح ، وهو على خلاف مع نفسه ومع العالم ، نزّاع إلى الخمر فراراً من التزاماته ، يخترمه القلق والاضطراب فى غير ما وعى . « والأضواء الحمر » هى قبل كل شىء تصوير لأحد طرق السيارات خارج مدينة نيويورك ، حيث تسير السيارات فى أربعة أو خمسة صفوف كأنها تجرى على قضبان : فخروج السيارة عن الصف الذى تسير فيه بمثابة اندفاع قائدها إلى قدره أو مصيره .

إن غاية التبسيط التى بلغها « سيمينون » فى مثل هذه القصص ، تبيح فى غير عسر (ومع مراعاة الفارق فى المكانة) مقارنتها بالقصص الأخيرة التى كتبها « راموس G. F. Ramuz » . ومن الغريب حقاً أن يكون الزواج لدى « سيمينون وراموس » رمزاً مباشراً للتباعد (Fremdheit) بين الناس ورمزاً لوحدة تجل عن الوصف ، وأن يشعر « سيمينون وراموس » شعوراً متزايداً بأن القصة « شعر منثور » يزداد جزالة وشاعرية كلما استغنى المرء عن زخرف الألفاظ وعن الكلمات النادرة . وهذه لاشك تجربة لكى نتخذ من غاية التبسيط حركات موزونة تشبه حركات الفلم فى سرعتها ، حيث تُصَفّ صور كثيرة ساكنة ، جملة بعد جملة ، لكى تنساب تدريجاً فى حركة ليست انسياباً شعرياً حقيقياً ، ولكنها رغم ذلك لا تدع مجالا للتوقف .

وتقتصر جهود « سيمينون » على الصلات الإنسانية الأولية ، وقلما يكون للعلاقات التاريخية أو الظروف الموقوتة مجال فى الأجواء التى يخلقها ، باستثناء بعض القصص الهامة ، مثل قصة « كان الثلج قذراً »[1] التى تجرى حوادثها فى باريس أثناء الاحتلال الألمانى ، والتى تنقلت بين المسارح سنين طويلة بعد أن وضعت فى نسق مسرحى . ومن هذا الطراز قصته الأمريكية « موت بيلْ » ، وملخصها أن رجلا ذهبت زوجه إلى حفلة « بريدج » وعلم فى اليوم التالى أن شابة تقيم معهما فى دارهما قد اغتصبت وقتلت فى حجرتها . ولم تلبث الشبهات أن اتجهت إلى هذا الرجل ، ومن زوجته أيضاً ، بأنه هو مرتكب هذا الحادث ، فوقع فريسة لإهدار حقوقه المدنية ، حتى لم يعد يجد فى آخر الأمر ، أية دلالة على براءته . إن هذا الوضع القاسى غير المحتمل الذى قد ينزلق إليه متهم برىء فى مجتمع محافظ ، له فى أمريكا ، وفقاً للمكارثية ، مئات من الحالات المماثلة . ويبدو هذا الوضع فى رأى « سيمينون » من العُقَد التى يستعصى حلها ، لأن الرجل الذى يعيش فى ظل اتهام جماعى ، والذى تتقطع صلاته الاجتماعية

(1) "La neige était sale".

واحدة بعد أخرى ، لا بد أن يقارف فى النهاية جرماً يماثل هذا الذى يتهم به ظلماً ؛ وهو إذ يفعل إنما يجد نوعاً غريباً من التحرر والخلاص فى هذا التوازن أو التطابق الذى يجىء متأخراً .

وهكذا نجد فى عالم « سيمينون » القصصى أن الحدود الفاصلة بين الإجرام والبراءة يكتنفها الغموض بصفة عامة ، وأن هذا الكاتب إذ يعترف بأنه يقرأ ، إلى جانب « جوجول Gogol » « دوستويفسكى » ويعجب به قبل غيره من القصصيين ، له بعض الحق فى الاستناد إلى سلفه هذا ، لأن بواعث الزلة أو المغفرة تتقدم فى استمرار ووضوح لتكون المركز الذى تدور حوله مؤلفاته . وفضلا عن التباعد الموجود بين الأقرباء ، فهناك تباعد أشد بين الفرد وفعلته . وتعتبر الجريمة فى نظر المرء أبرز تجربة إنسانية يفيد منها ؛ وطبقاً لهذا يزداد استخدام « الاعتراف » كنوع من القصص . و « الاعتراف » هو قبل كل شىء ، وسيلة للاحتفاظ بالماضى الذى يعتبر ضياعه أشد وقعاً على الإنسان من نتيجة الاعتراف مهما كانت رهيبة قاسية . أما الأحداث ذاتها فتبدو عليها مسحة من الطابع القدرى . ولهذا السبب بالذات ، وكما يرى « سيمينون » ، فإن الجريمة لا تستدعى استغفاراً ولا عدالة ، وهى لاتتطلب من باب أولى جزاء ؛ ولكن الذى تستدعيه وتتطلبه إنما هو زيادة الوعى وعمقه قبل أى شىء آخر .

وتدور قصة « بوب الكبير » حول رجل انتحر بعد أن اتخذ الأهبة لكى يضفى على الانتحار صفة حادث عرضى وقع له أثناء صيد السمك . ولكن أحد الأصدقاء يتتبع هذا اللغز : لماذا انتحر هذا الرجل المرح الذى ينعم بحياة زوجية سعيدة وبأصدقاء كثيرين ؟ ومن ثم يأخذ هذا اللغز فى الوضوح تدريجياً ، حتى يستبين أن الرجل وقع فريسة لعلة مستعصية على الشفاء ، فأراد ، شفقة بزوجه التى لا تعرف شيئاً عن مرضه ، أن يقيها مرأى موته البطىء ، ولكنه بالرغم من نبل غرضه لم يفلح فى أن يلعب دور القدر لكى يخفى عن غيره من الناس أشياء.

أما قصة « ساعاتى بلدة إيفارتون » فملخصها أن هذا الساعاتى يعيش منذ سنين عدة مع ولده وحيدين بعد أن تركته زوجه ، ثم يفر هذا الابن مع فتاة قاصرة ويرتكب فى طريقه جريمة قتل وسرقة . وعندئذ يحاول الرجل أن يفهم نفسية هذا الابن الذى يبغض أباه ولا يتوق إلى حنانه وعونه . وينشأ عن هذا الفهم ، الذى ينطوى بدوره على نوع من البحث أو التنقيب فى الماضى ، شىء يشبه أبوة ثانية .

وتدور حوادث قصة « رجل أركانجلسك الصغير »[1] ، وهى أول قصة فى مجموعة جديدة حول تاجر عاديات من أصل روسى يهودى يعيش فى بلدة فرنسية ، تفر زوجه ويتهم فى جريمة قتل ، ثم يشعر فجأة بتقطع جميع الصلات بينه وبين مواطنيه ، فيشنق نفسه . وهذه القصة لون جديد للموضوع « البسيط » وهو « التباعد (Fremdheit) » الدائر حول خيال « سيمينون » الذى هو فى الواقع مسلسل منظم وإن كان يبدو جامحاً .

ويقرر « سيمينون » نفسه أن « فوكنر Faulkner » يعده قرناً للكاتب « تشيكوف » إذ من النادر أن يوجد مثل هذا الارتباط بالأدب الروسى أو هذا التوافق معه ، على حين يصعب انطباق تقاليد القصصيين الفرنسيين على « سيمينون » ، ولو أن مؤلفاته الأولى تدنيه من كتاب المذهب الطبيعى الحديث .

وبالرغم من كل الإعجاب الذى ينعم به « سيمينون » لدى زملائه الكبار ، فإنه فيما نرى ، أولا وقبل كل شىء ، أحد كتاب روايات التسلية . وسوف يجيب النقاد فيما بعد ، وبكل دقة ، عن هذا السؤال : هل يرتفع بعض إنتاجه إلى مستوى الأدب العالمى ؟ وإذا كان بذل أية محاولة اليوم لمعرفة مكانة أدب « سيمينون » جهداً فى غير طائل ، فذلك لأنه ما زال ، وقد بلغ الرابعة والخمسين من عمره ، أهلا لأن يغير من نهجه ولأن يتحول عن سبيله .

عن مجلة « دير مونات » الألمانية

(1) "Le petit homme d'Archangelsk".

الالتزام في الأدب المعاصر

بقلم الآنسة هدى حبيشة

في السادس عشر من أغسطس سنة ١٩٥٧ أصدرت جريدة التيمس عدداً خاصًّا من الملحق الأدبي الأسبوعي ، يعتبر دليلا شاملا لا غنى لكل مهتم بالأدب المعاصر عن قراءته . والعدد عبارة عن مجموعة مقالات يبحث كل منها الاتجاهات الأدبية السائدة في كثيرة من بلاد العالم ، مع إيضاح هذا الاتجاه بذكر أمثلة لأهم ما ظهر في الإنتاج الأدبي بكل بلد على حدة . وتبدو أهمية هذا العدد أكثر ما تبدو في وجود منهج ثابت يعالج به الكتاب هذه الاتجاهات ، منهج حدد في مقدمة العدد بهذه الكلمات : « إن الغرض من هذا العدد الخاص هو معرفة ما يتجه إليه الأدباء اليوم في إنتاجهم . وهل يسيرون في طريق خيالي بحت أو أن ظروف الحياة اليوم قد دفعتهم إلى ضرورة إيجاد غاية اجتماعية يكون الفن بدونها رفاهية يمكن الاستغناء عنها ». فهم إذن يستعرضون أدب البلاد المختلفة ويدرسون ثقافتها ويبحثون ظروفها الاجتماعية والسياسية ، وهم إنما يريدون بهذا إيجاد جواب للمشكلة التي أثارها الدكتور طه حسين من ناحية ، والدكتوران لويس عوض وعبد الحميد يونس من ناحية أخرى على صفحات الجمهورية منذ أكثر من عام وهي : أيهما أصدق ، الفن للفن ، أم الفن في سبيل الحياة ؟ وعلى حين كان الأساتذة الكبار يحاولون إيجاد حل للمشكلة ناظرين إليها نظرة فلسفية بحتة كان المشرفون على تحرير التيمس يحاولون إيجاد جواب مستمد من الموقف الذي اتخذه الكتاب فعلا اليوم في أغلب بلاد العالم ، أي من الواقع الأدبي لحياتنا المعاصرة .

ولعل أهم مقال يوضح هذه المشكلة الأدبية هو المقال الذي عني بدراسة الأدب الروسي ، لقد كان الأدب الروسي قبل ستالين بل وقبل الماركسية أدباً ملتزماً إذ اهتم تلستوي ودستويفسكي وتشيخوف بالمجتمع والحياة المعاصرة لهم . ولكن هذا الالتزام في الأدب اتخذ صورة أخرى مختلفة إبان حكم ستالين ، فقد كان الأدب في عصره مثل بقية موارد المجتمع مجنداً لخدمة الوضع القائم ، فكان لذلك أدباً ضعيفاً متصنعاً دفع بمجلة موسكو الأدبية آخر الأمر إلى الاحتجاج على هذا الوضع ، فأثارت المشكلة ، وانقسم المفكرون إلى مؤيدين ومعارضين وهذا الخلاف يوضح المشكلة بأسرها ، فالفريقان متفقان في واجب الكاتب نحو المجتمع ، ويكثران من الكلام عن الستالينية والماركسية واللينينية . ولكن أصحاب مجلة موسكو يؤكدون أن كل هذا لا يعني خدمة الأدب لسياسة معينة أو إلزام الكاتب بخدمة حزب معين مما قد يتعارض مع إحساساته وتجاربه الاجتماعية التي هي في الواقع الدافع الأول على الخلق . وبدأ الكتاب أنفسهم يحسون ذلك فعلا فنجد إيليا أرنبرج يعرض لنا في روايته (ذوبان الجليد) شخصية رسام حطم فنه بيده لرضوخه لرغبات جماعة من الإداريين ، ولم تتضح بعد نتائج ثورة الكتاب الروس على مفهوم الالتزام في الأدب بمعناه الضيق ، فهم في ثورتهم على الأدب الداعي قد أخذوا يدعون بنفس الطريقة لثورتهم هذه .

أما في أمريكا فبالرغم من اختلاف الجو هناك عن الجو الروسي إلا أن الأدب الأمريكي أدب ملتزم

فى كثير من الأحوال . فالأمريكيون كشعب ، لم يستقر بهم الحال بعد ، والأمريكى الواعى — على حد قول وليم بارت W. Barret يسائل نفسه دائماً (من أكون ؟) فالالتزام الذى نجده فى الإنتاج الأمريكى هو محاولة الإجابة على هذا السؤال ، ومحاولة تحديد الصفات الخاصة به دون غيره . أما الالتزام السياسى فلا نجده عند غالبية الكتاب الأمريكيين ، لذا يصعب على القارئ معرفة ميول همنجوى Hemingway أو فوكنر Faulkner أو شتاينبك John Steintseck السياسية . إن وضحت ميول آرثر ميلر Miller فهذه حالة نادرة ، وقل من الإمريكيين من يتخذ هذا الموقف المحدد . والصفة الغالبة على المسرح والسينما والقصة هى صفة الهروب ، إذ تقوم موضوعاتها على خلق عالم جميل قوامه الحب والبطولة ، تمر حوادثه فى ماض ساحر ، أو حاضر بهيج ، ومع ذلك فإننا نجد من آن لآخر لمحات من الواقع المر تتخلل هذا العالم المثالى ، فى أفلام مثل (بذور الشر) أو (الرجل ذى الذراع الذهبية) . كما نلاحظ فى كثير من الإنتاج الأدبى الأمريكى أن أقوى الشخصيات وأصدقها تعبيراً هى شخصيات الطبقة الدنيا ، كما يظهر ذلك فى قصص همنجوى وفوكنر وجيمس جونز ونورمان ميلر . أما الغالبية من الكتاب الأمريكيين فليسوا ملتزمين وكل ما يكتبونه خاص بتجاربهم النفسية الشخصية البحتة ، وإن كانوا يبررون موقفهم هذا ، فيقول واحد منهم هو تنسى ويليامز : « إن كل واحد منا محكوم عليه بالسجن الانفرادى داخل جلده ، والغنائية الفردية إن هى إلا صيحة سجين إلى سجين ، كل فى زنزانته الخاصة حيث قدر له أن يحيا ما بقيت له الحياة » . وقد زاد انتشار هذا النوع من الأدب اليائس أخيراً — أدب « الجماهير الوحيدة » — وكان هذا النوع فى بدايته على يدى دوس باسوس Dos Pessos وهمنجوى ثورة وتحدياً للوضع القائم ، فأصبح الآن مجرد يأس وعويل .

ونعود ثانية إلى أوروبا ، إلى ألمانيا الشرقية بالذات . وأغلب كتاب هذه المنطقة ، الذين اختاروا الإقامة فيها بمحض إرادتهم ، يؤمنون بالفكرة الاشتراكية أكثر من إيمانهم بالرأسمالية ، وبالتالى يؤمنون بنظرية الأدب الملتزم . فموضوعات قصصهم تدور حول السنوات الأخيرة من تاريخ ألمانيا ، وتعالج مشاعر الشعب بطبقاته المختلفة إزاء النظام النازى . ومن الملاحظ أن الإنتاج الأدبى فى ألمانيا الشرقية أخذ يضعف عما كان عليه فى سنة ١٩٤٥ وما قبلها . ولعل ذلك راجع إلى تغلغل النفوذ الروسى ، ومفهوم الالتزام الأدبى بمعناه الضيق .

كما أن أغلب كتاب الفترة السابقة على سنة ١٩٤٥ كانوا قد اضطروا للهجرة من ألمانيا بدافع كراهيتهم للنظام النازى ، فأدى شوقهم وحنينهم إلى الوطن إلى ازدياد عواطفهم قوة كما أنهم كانوا يشعرون بمسئولية المحافظة على قيم وطنهم الثقافية ، وكانوا يؤمنون بمستقبل أبهج لشعبهم . فكانت كتابات بريخت وأقرانه من أصحاب المدرسة التعبيرية ، فلما عادوا إلى ألمانيا استمروا فى الكتابة — فليس أمام الكاتب إلا أن يكتب ، غير أن واقع الحياة الألمانية الاشتراكية اليوم أضعف من إيمان هؤلاء الكتاب بالحلم الذى كانوا يؤمنون به . ولما كان الكتاب الماركسيون لا يهتمون بالصيغة الفنية أساساً ، فإن ضعف إيمانهم بالموضوعات التى يعالجونها خفض من مستوى كتاباتهم . وأحس النقاد الألمان بهذا الضعف ، ولكنهم لم يعبروا عن سخطهم حتى سبقهم الروس أنفسهم وعلى رأسهم إليا إرنبرج الذى أعلن يوماً أن مهمة الكاتب ليست مهمة تعليمية ، بل هى اعتراف وتسجيل لما يمر به من تجارب وأحاسيس ، وأن الصدق الفنى هو أساس الحكم الأول والأخير على قيمة العمل الفنى .

وليست ألمانيا الغربية أحسن حالا من ألمانيا الشرقية ، وإن كان الحال هنا عكس الحال هناك تماماً ، فيؤمن كتاب هذه المنطقة بنظرية الفن للفن ، ويقول الشاعر

جوتفريد بن Gottfried Benn : « إن الأعمال الفنية ظواهر طبيعية ليس لها أثر تاريخي ، ولا نتائج عملية . وهذه هي عظمتها » . وتوضح مذكرات الشاعر الفيلسوف إرنست يونجر Ernest Yünger خطوات انسحاب الشاعر من المجتمع ، وتبين الظروف التي دفعت به إلى الفرار نحو عالم خيالي ، فقد كان يونجر ضابطاً نازياً . وبدأ شعوره بالخجل يملأ نفسه ، فراح في باريس يجمع الكتب النادرة ، ويفكر في المعنى الرمزي للأحلام . وما لجأ الكتاب الألمان إلى هذه النظريات إلا لفرط شعورهم بالذنب . فاستتروا وراء فلسفة نيتشه ، وأغرقوا في إيمانهم بأرستقراطية الفكر . وتظهر هذه الأرستقراطية الفنية بصورة واضحة في كتابات أوسكار لوركه Oskar Leorke وفيلهلم ليمان Wilhelm Lehman وكثير من صغار الشعراء . إنهم يستمدون صورهم الشعرية من التاريخ كله ، بلا تفرقه بين الحضارات المختلفة ، كما يستمدونها من الأساطير والأدب القديم ، وكأنهم لا يعيشون في القرن العشرين .

وقد أخذ شعورهم بالذنب صورة أخرى في القصة ، فقد ألقوا تبعة النازية على ألمانيا كلها ، وخيل إليهم أنهم بذلك يبرئون أنفسهم من المسئولية الفردية ، وهكذا أصبحوا غير صرحاء مع أنفسهم ، وهي حالة لا يمكن أن ينتج عنها أدب قوى . ولم يحاول مواجهة الموقف بشجاعة وصراحة غير هؤلاء الكتاب الذين اتخذوا موقفاً دينياً صريحاً . فلم يلجأوا إلى الرمزية التي نجدها في كتابات هيرمان كازاك Herman Kasack وهيرمان هيسه Herman Hesse وغيرهم ممن تأثروا بكتابات « كفكا » Kafka وهذه الكتابات وإن كانت دائماً وأبداً تحوم حول المشكلات الحالية ، إلا أنها تتخذ من الأحلام والرموز إطاراً يجعل منها كابوساً يمكننا — إن أردنا — أن نرفض تصديقه بصورته تلك والخلاصة أن الأدب في ألمانيا يمر بمحنة .

أما في النمسا فيؤمن كل كاتب بنظرية الأدب الملتزم ، ودليلنا على ذلك هو اهتمامهم بوضع الكتب التاريخية التي تعالج الحوادث المعاصرة . والشعر هناك منتشر ويصل إلى قلوب الخاصة والعامة على السواء . والخاصية المشتركة بين كل شعراء النمسا هي إدراكهم الحي لالتزاماتهم نحو العصر والبلد الذي يعيشون فيه . وإن كانت أكبر شاعرات النمسا كريستين لافنت Christine Lavant تكاد تكون متصوفة ، ولا تذكر الحروب أو القنبلة الذرية في أشعارها — كما يفعل كثير من كتاب النمسا — إلا أن الألم والوحدة والتشتت الاجتماعي الذي تتحدث عنه هو وليد هذا العصر دون غيره من العصور . ومشكلة القصة في النمسا هي أن الكتاب الناشئين لا يجدون من يتتلمذون عليه . فإن آخر كاتب نمسوى كبير هو هوفمانستال Hofmannsthal ، وكان يعيش في عالم يختلف كل الاختلاف عن عالم كتاب اليوم . ومع ذلك فهناك بعض الكتاب الناشئين يبشرون بمستقبل باهر ، وكلهم يتكلم عن الحاضر والمجتمع الذي يحيط به . وليس بينهم كتاب يساريون بالمعنى المفهوم ، ولكنهم يكتبون عن التجربة القاسية التي مروا بها ، وهم يهتمون بالواقع النفسي للفرد أكثر من اهتمامهم بالحوادث ذاتها . نجد دوديرر Doderer — وهو بلا ريب أكبر قصاص يكتب بالألمانية اليوم — لا يهتم بالحوادث التي أدت إلى الحرب الأهلية سنة ١٩٣٤ ، بل يهتم بالحالة النفسية لشخصياته في سنة ١٩٢٦ وما بعدها .

وتعتبر إيطاليا أغنى هذه البلاد في نهضتها الفنية ، وكتابها في جملتهم يؤمنون بالالتزام ، فهم يتكلمون عن الحرب والصراع في سبيل الحرية والإحساس بالكرامة ، وعن الفاشية والفوضى السياسية والمبادئ المختلفة ، وكأن كل واحد منهم سيحل مشكلات المجتمع كلها بمفرده .

وما زالت هناك طائفة من الشعراء الذين ينتمون إلى المدرسة الأدبية التي كانت قائمة على عهد الفاشية ؛ — Scuola Ermetia — وهي مدرسة آمنت بالفن للفن ، وبعدت به عن السياسة والمجتمع ، حتى لا تجعل منه دعامة للفاشية . وهؤلاء الشعراء يستعملون اللفظ

المنمق، ويمثلون الحضارة الأوروبية المتمدينة . وبجانب هذه المدرسة توجد مدرسة شعرية حديثة ، تستعمل الألفاظ العامية، واللهجات المختلفة لتعبر عن الحياة اليومية . وأشهر شعراء هذه المدرسة بيير باولو با بازوليني Pier Paolo Posslini الذى يحاول أن يكتب شعراً غنائياً ذا مضمون اجتماعي . ونجد الظاهرة نفسها فى القصص . فهناك القصص الواقعى كما يكتبه مورافيا Moravia وشيزار بافيس Cesare Paves ، وهناك القصص المنمق غير الشعبى الذى يهتم بالأسلوب والتعبير الذاتى واللغة أكثر من اهتمامه بالمجتمع . ويميل الكتاب الناشئون نحو الواقعية ، كما يهتمون بالصراع السياسى بصورة أوضح وأقوى مما نجده عند مورافيا ومدرسته .

أما فى إسبانيا ، فقد نفض أغلب الكتاب أيديهم من مشكلات بلادهم الاجتماعية والسياسية والخلقية . وكان ذلك إلى حد ما نتيجة للرقابة الصارمة ، ولقلة عدد القراء ، ولكن ما زالت هناك قلة من الكتاب تعالج الموضوعات الحيوية بالنسبة إلى المجتمع ، وإن اضطرت هذه الفئة إلى أن تلجأ إلى الموضوعية البحتة ، ولما كان عدد القراء قليلاً ، فقد حاول الكتاب أن يستميلوا الشعب إليهم بأن اتجهوا إلى الموضوعات الشعبية . وإذا كانت الحال كذلك فى القصة فما بالك بالشعر . كان الشعراء فى إسبانيا يهتمون أولا بالقافية والوزن والشكل الخارجى للقصيدة ، ولكن سرعان ما تسلل الشعر الفرنسى عبر الحدود ، ففتح للإسبان باباً جديداً ، وبدأت كتاباتهم تدور حول موضوعات حيوية بالنسبة إليهم . وبخاصة أن الرقابة تركت الشعر حراً لقلة عدد قرائه وبعده عن الجماهير ، فتجلت إسبانيا بماضيها وحاضرها ومستقبلها فى أشعارهم . أما المسرح فهو فى حال انحلال تكاد تكون تامة . فقد تعاونت الرقابة ، وجهل الجمهور والنقاد على السواء ، والصعوبات المادية التى تحيط بالمسرح عادة على الوصول به إلى حالة التدهور الراهنة .

وكان الأدب فى بولونيا ملتزماً دائماً ، وذلك للظروف السياسية العصبية التى مرت بها هذه البلاد . وكان الالتزام فيما مضى صادراً عن إيمان الأدباء برسالاتهم وعن وطنيتهم الصادقة . ثم جاء النفوذ الشيوعى الروسى ، فانحدر الأدب البولندى نتيجة للالتزام بمعناه الضيق جداً . وكان نتيجة فرض سياسة معينة على الأدباء أن امتنع كثير منهم عن الكتابة الخالقة ، فقامت حركة ناشطة لترجمة روائع الأدب العالمى ، ولكتابة الروايات التاريخية . ولم يبدأ الأدب فى التحرر إلا فى السنوات الثلاث الأخيرة فقط .

وهكذا يعرض هذا العدد الخاص من جريدة « التيمس » الاتجاهات الأدبية للبلدان المختلفة محاولاً تفسيرها على ضوء الظروف السياسية والاجتماعية التى تمر بها . ويخرج من هذا العرض بأن فكرة الالتزام فى الأدب قد أصبحت اليوم فكرة مقبولة لدى جميع الكتاب تقريباً ، وإن اختلف مفهومها وصورتها عند كل منهم . كما اتضح أن المهم هو أن يكون للكاتب موقف معين من الحياة ، وإن أعظم الكتاب هم أولئك الذين عاشوا الصراع الحالى ، واستطاعوا مع ذلك أن يحتفظوا بالرأى فى المستقبل ، وأضعفهم هم أولئك الذين تجاهلوا وجود هذا الصراع ، أو الذين فهموه فهماً خاطئاً متعمداً . غير أن هذا العرض لمشكلة الالتزام لن يحلها حلاً نهائياً ولقد حذر محررو العدد أنفسهم من ذلك ، فأقروا فى المقدمة بأن الاهتداء إلى حل واحد بسيط يكاد يكون مستحيلا ، وأضافوا قائلين : « ولكن لو أننا استطعنا أن نثير فى القارئ بعض الأفكار الجديدة حول هذا الموضوع لكفانا ذلك » .

وظيفة النقد الأدبي

ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوي

عن الشاعر توماس إليوت

إنني أفترض أن النقد الأدبي هو ذلك الباب من أبواب الفكر الذي يحاول : إما أن يكتشف ماهية الشعر وفائدته ، والحاجات التي يسدها ، والأسباب التي تدعو إلى كتابته ، وإلى قراءته أو تلاوته ، وإما أن يحدد قيمة قصائد معينة ، مفترضاً في ذلك ، سواء عن وعي أو عن غير وعي ، معرفتنا بهذه الأمور .

هذه على الأقل هي الأهداف المتفق على نسبتها إلى النقد ، ولو أنه قد يكون للنقد الجيد أهداف أخرى غيرهـا . وطبعاً لا يوفق النقد أبداً إلى اكتشاف ماهية الشعر ، بمعنى أنه لا يصل أبداً إلى تعريف كاف له . وحتى لو أمكننا الوصول إلى مثل هذا التعريف فلست أعلم في أي شيء سيفيدنا . كذلك لا يستطيع النقد أبداً أن يصل إلى تقويم نهائي لقصيدة من القصائد . ومع ذلك فمن الوجهة النظرية نجد أن ميدان النقد يقع بين هذين الحدين ؛ أولهما : محاولة الإجابة عن السؤال : ما هو الشعر ؟ وثانيهما : محاولته الإجابة عن السؤال : هل هذه القصيدة جيدة ؟ ولن يكفينا أي مقدار من البراعة النظرية وحدها لكي نستطيع الإجابة عن السؤال الثاني ، ذلك لأنه لا قيمة لأية نظرية في النقد لا تقوم على أساس من التجربة المباشرة للشعر الجيد . كذلك نشاهد أن تجربتنا المباشرة للشعر تتضمن بدورها قيامنا إلى حد بعيد بتكوين أحكام عامة عنه .

إذن فهذان السؤالان ، اللذان صغنا فيهما على هذا النحو المجرد مسألة هي في الحقيقة بعيدة كل البعد عن التجريد ، يتضمن أحدهما الآخر . فالناقد الذي يظل دائماً جديراً بالقراءة هو الذي سأل نفسه هذين السؤالين . ولو أنه بالطبع لم يستطع أن يجيب عنهما الإجابة الكاملة . فأرسطو في نظري يعيننا ، عن طريق ما وصل إلينا من كتاباته عن الشعر عامة ، على تذوق كتاب المأساة عند اليونانيين . كذلك وجد كولردج نفسه في دفاعه عن شعر وردزورث ينتهي إلى قضايا عامة عن الشعر ذات قيمة كبرى . كما أن الكلام الذي قاله وردزورث أثناء تفسيره لشعره عن طبيعة الشعر عامة ، رغم ما فيه من مبالغة له علاقة بالشعر أعم بكثير مما كان يتصور . ويقول رتشاردز وهو أدرى الناس بهذا الموضوع : إن الذي يتحتم توفره في النقد العلمي هو « معرفة الشعر معرفة عاطفية ، وفي الوقت عينه : القدرة على التحليل السيكولوجي النزيه » . حقيقة أن رتشاردز ، شأنه شأن أي ناقد جاد للشعر ، مفكر أخلاقي جاد . ولكني — مع أنني لا أستطيع أن أقبل نظريته في الأخلاق التي يسميها بنظرية القيمة ، أو على الأصح لا أستطيع أن أقبل أية نظرية خلقية تقوم على أسس سيكولوجية فردية بحتة مثل نظريته — أقول : إن النظرية السيكولوجية التي كوّنها عن التجربة الشعرية هي في الواقع تقوم على أساس تجربته الخاصة في الشعر ، مثلها في ذلك مثل نظريته في القيمة التي تقوم على أساس نظريته السيكولوجية العامة .

من الجائز إذن أن لا يقبل المرء النتائج الفلسفية التي

يصل إليها رتشاردز ، إلا أن ذلك لا يمنعه من أن يؤمن – كما أؤمن أنا – بسلامة ذوق هذا الناقد وبقدرته على التمييز فى الشعر . أما إذا انعدمت ثقة المرء فى قدرة الناقد على تمييز القصيدة الجيدة من الرديئة فلن يصبح لصحة نظرياته قيمة تذكر . فلابد للناقد أولا من أن يحس بالمتعة التى تولدها قراءة القصيدة الجيدة ، ولابد له من أن ينفعنا بسلامة ذوقه . وذلك قبل أن يتمكن من تحليل هذه المتعة ودراسة عملية لتذوقه للقصيدة . فالمتعة التى يجدها المرء فى قصيدة رديئة ظنًّا منه أنها جيدة ، تجربة تختلف اختلافاً شاسعاً عن المتعة التى يجربها المرء حينما يقرأ قصيدة جيدة حقًّا .

ونحن نتوقع من الناقد النظرى أن يكون قادراً على تمييز القصيدة الجيدة حين يراها . ومع ذلك فليس فى مقدور من يميز القصيدة الجيدة أن يفسر لنا دائماً سر جودتها . فتجربة الشعر كغيرها من التجارب لا يمكن ترجمتها ترجمة كاملة إلى ألفاظ . وكما يقول رتشاردز : « ليس المهم ما تقوله القصيدة ، بل المهم دائماً هو القصيدة ذاتها » . ونحن نعلم أن بعض الذين تعوزهم طلاقة التعبير ، والذين يعجزون عن تفسير سبب إعجابهم بقصيدة من القصائد ، قد يكونون أعمق إحساساً وأدق تمييزاً من أولئك الذين يستطيعون بسهولة أن يثرثروا عن هذه القصيدة . هذا فضلا عن أنه يجب علينا أن نتذكر أن الشعر لا يكتب لكى يصبح مجرد موضوع للحديث . حتى أن أبرع النقاد ليس فى وسعهم فى نهاية الأمر إلا أن يشيروا إلى الشعر ذاته ، لأن الشعر وحده هو الذى يبدو لهم حقيقيًّا هامًّا . ولكن رغم كل هذه الاعتبارات فإن حديثنا عن الشعر هو جزء من تجربتنا له أو قل : إنه امتداد لهذه التجربة . وكماأن إبداع الشعر يحتاج إلى قدر كبير من التفكير فلا بأس من من أن نبذل قدراً كبيراً من التفكير أيضاً لأجل دراسته .

إن أساس النقد هو القدرة على اختيار القصيدة الجيدة واستبعاد القصيدة الرديئة ، وأكثر معايير النقد صرامة ودقة هو القدرة على اختيار القصيدة الجيدة الجديدة ، أى القدرة على الاستجابة السليمة لموقف جديد حقًّا . وليست تجربة الشعر حينما تنمو وتتطور فى الشخص الناضج نفسه مجرد مجموع تجاربه للقصائد الجيدة ، إذ تستلزم الثقافة الشعرية تنسيق هذه التجارب . ولا يولد أحد بذوق سليم وقدرة على التمييز معصومة من الخطأ ، كما أن مثل هذا الذوق وهذه القدرة لا يكتسبها أحد فجأة بمجرد بلوغه سن النضج أو بعدها . بل إنه من المحتمل عادة أن الشخص ذا التجربة المحدودة تخدعه السلع الزائفة أو المعيبة . ولكم رأينا من أجيال القراء غير المدربين الذين يخدعهم الزائف أو المعيب من الشعر فى عصرهم فيفضلونه على الشعر الصادق الجيد ، لأنه أسهل تناولا وتمثيلا منه . ومع ذلك فإنى أعتقد أن ثمة عدداً كبيراً من الناس لهم قدرة فطرية على الاستمتاع ببعض الشعر الجيد ، ولو أنه ليس فى نيتى الآن أن أحدد مقدار هذه القدرة ، أو الدرجات التى يمكننا أن نقسمها إليها على نحو مفيد . ولكن الشىء الذى لا شك فيه هو أن القارئ الشاذ وحده هو الذى يبدأ تصنيف تجاربه بمرور الزمن ويقارن بعضها ببعضها الآخر ، ويرى التجربة الواحدة فى ضوء التجارب الأخرى ، والقارئ الشاذ وحده هو الذى يصبح فى إمكانه أن يفهم كل تجربة فهماً أدق ، كلما زادت تجاربه الشعرية . فى حالة هذا القارئ نشاهد أن عنصر المتعة فى التجربة قد نما وتتطور فصار تذوقاً وتقديراً ، وبهذه العملية أضيف عامل فكرى إلى الانفعال الأصلى الحاد .

والمرحلة الثانية لفهمنا للشعر إذن تأتى عندما لا نكتفى بمجرد الاختيار والاستبعاد ، ولكن عندما ننسق ما نختاره من القصائد . بل إنه يمكننا أن نتحدث عن مرحلة ثالثة نقوم فيها بإعادة تنسيق تجاربنا فنشكلها على نحو جديد . فى هذه المرحلة يقابل الشخص المثقف ثقافة

شعرية قصيدة حديثة جديدة، فيضطر حينئذ إلى إعادة تنسيق تجاربه السابقة ، وبذلك ينشأ فى نفسه نسق جديد للشعر .

وهذا النسق أو النظام الذى نكوّنه فى عقولنا ، نتيجة لقراءتنا الشعر الذى نستمتع به ، هو ضرب من الإجابة التى يجدها كل منا لنفسه عن السؤال : ما هو الشعر ؟ فنحن نصل إلى ماهية الشعر فى المرحلة الأولى عن طريق قراءتنا له واستمتاعنا ببعض ما نقرأ . وفى المرحلة التالية لذلك ندرك أوجه الشبه والتباين بين ما نقرؤه لأول مرة وبين ما سبق لنا الاستمتاع به، فيزيد هذا الإدراك من متعتنا .

نحن ندرك إذن ما هو الشعر – إن كنا نستطيع أن ندرك ذلك على الإطلاق – عن طريق قراءتنا له . ولو أن بعضهم قد يعترض على ذلك قائلا : إننا ما كان بمقدورنا تمييز الشعر فى حالات خاصة ، لو لم يكن لدينا فكرة فطرية عن الشعر بوجه عام ولكن مهما يكن من شىء فالسؤال « ما هو الشعر ؟ » ينشأ بطريقة طبيعية نتيجة لتجربتنا قصائد معينة . ومع أننا نعترف بأن عدد ما هو جدير بالقراءة من الكتب، التى ألفت فى ميدان النقد خلال تاريخ الإنسانية الطويل، ضئيل جداً إذا ما قارنا النقد بغيره من أوجه النشاط الفكرى ، فإن النقد فيما يبدو – شأنه شأن أى نشاط فلسفى – لا مفر منه ، وليس بحاجة إلى تبرير . فمجرد تساؤلنا « ما هو الشعر ؟ » فى ذاته تسليم بوظيفة النقد . . .

إننا قد نتعلم الشىء الكثير عن النقد ، وعن الشعر ، عن طريق دراستنا لتاريخ النقد ، وذلك إن لم نعتبر تاريخ النقد مجرد ثبت من أفكار متعاقبة تخيلها الناس عن الشعر ، بل درسناه بوصفه فى أساسه عملية تناسق وتكيف بين الشعر من ناحية وبين العالم الذى يكتب فيه ولأجله من ناحية أخرى . حينئذ يمكننا أولا أن نتعلم شيئاً عن الشعر بمجرد دراستنا لتلك الآراء التى كوّنها الناس عن الشعر جيلا بعد جيل، وذلك دون أن نخرج بتلك النتيجة العقيمة التى تقول : إنه لا توجد حقيقة ثابتة يمكن قولها عن الشعر ، بل ثمة فقط آراء تتغير من وقت إلى آخر . وعن طريق دراستنا للنقد بوصفه عملية تنسيق ، بدلا من كونه مجموعة من التخمينات العشواء المتلاحقة . قد نتمكن من الوصول إلى بعض النتائج فيما يتعلق بما هو خالد ثابت فى الشعر ، وما هو تعبير عن روح عصر من العصور فحسب . وقد يعيننا اكتشافنا للعوامل التى تتغير ومعرفتنا لكيفية تغيرها ، والأسباب التى تؤدى إلى تغيرها على إدراك العوامل الأخرى التى تظل ثابتة لا تتغير . وعن طريق بحثنا فى المشكلات التى ظن الناس فى كل عصر من العصور أنها مشكلات هامة حيوية ، وعن طريق دراستنا لأوجه الشبه والاختلاف بين هذه المشكلات فى العصور المختلفة ، ربما نستطيع أن نتحرر بعض الشىء من قيودنا نحن ، ونتخلص من بعض الأحكام المبتسرة الشائعة فى عصرنا .

القصور الإسلامية فى الأندلس

بقلم الدكتور السيد محمود عبد العزيز سالم

ما كاد المسلمون يوطدون أقدامهم فى الأندلس بعد الفتح ، ويخضعون هذه البلاد لسلطان الخلافة الأموية بدمشق — حتى انبعث بينهم الصراع القبلى الذى كان كامناً فى نفوسهم ، وأصبحت الأندلس فى عهد الولاة التابعين لخلافة دمشق مسرحاً للفتنة والفوضى ومرتعاً خصباً للاضطراب مدة ثلاث وأربعين سنة . وقد افتتح هذا العهد البغيض بمقتل الأمير عبد العزيز بن موسى ، وكان أبوه موسى بن نصير فاتح الأندلس قد استخلفه عليها بعد أن قفل إلى المشرق سنة ٩٥ للهجرة (٧١٣م) ، وانتهى بتغلب الأمير عبد الرحمن بن معاوية المروانى المعروف بعبد الرحمن الداخل على سرير الملك بقرطبة سنة ١٣٨ هـ (٧٥٥ م) .

ثم بدأ عصر بنى أمية فى الأندلس ويعتبر امتداداً لعصرهم فى المشرق . ومؤسس هذه الأسرة فى الأندلس هو عبد الرحمن بن معاوية بن هشام الذى استطاع أن يفر إلى المغرب الأقصى ، ويعبر الزقاق[1] إلى الأندلس ، واستطاع بفضل ما أوتى من ألمعية أن يؤسس ملكاً بعد فنائه ، وقد قال عنه أبو جعفر المنصور عدوه اللدود : « لا تعجبوا لامتداد أمرنا مع طول مراسه وقوة أسبابه ؛ فالشأن فى أمر فتى قريش الأحوذى الفذ فى جميع شئونه ، وعدمه لأهله ونشبه ، وتسليه عن جميع ذلك ببعد مراقى همته ومضاء عزيمته ، حتى قذف نفسه فى لجج المهالك لابتناء مجده ، فاقتحم جزيرة شاسعة المحل ، نائية المطمع ، عصبية الجند ، ضرب بين جندها بخصوصيته ، وقمع بعضهم ببعض بقوة حيلته ، واستمال قلوب رعيتها بقصة سياسته ، حتى انقاد له عصيهم وذل له أبيهم ، فاستولى فيها على أريكته : ملكاً على قطيعته ، قاهراً لأعدائه ، حامياً لذماره ، مانعاً لحوزته ، خالطاً الرغبة إليه بالرهبة منه ، إن ذلك لهو الفتى كل الفتى لا يكذب مادحه ! »[1]

وما كاد عبد الرحمن الداخل يستقر بقرطبة ، ويستقيم أمره بها حتى بنى المسجد الجامع والقصر بقرطبة ، وأنفق فيه ثمانين ألف دينار . ومنذ ذلك العهد بدأ فن العمارة يتلمس طريقه فى الأبنية الدينية والمدنية ؛ وجامع قرطبة شاهد صدق على هذه الحركة الكبرى فى البناء والتشييد ؛ إذ يشف عن مثل من أروع أمثلة العمارة الإسلامية بل العالمية فى العصر الوسيط : ذلك أن عناصره المعمارية والزخرفية تؤلف البذور الأولى للفن الأندلسى المغربى ، وقد أخذت زخارفه تشع فى المشرق والمغرب ، فأثرت فى الزخرفة المسيحية والإسلامية على حد سواء ، وأوحت قبابه القائمة على هياكل بنائية من الضلوع المتقاطعة ابتكار القبوات القوطية ، التى انتشرت فى العصر الأوربى الوسيط .

هذا هو العصر الأموى الذى نبت فيه الفن الإسلامى بالأندلس ، وما لبث أن ترعرع فى العصور التالية حتى وصل إلى ذروة نضارته فى عصر بنى نصر ، ثم هاجر هذا الفن إلى المغرب بعد أن طُرد من بلاده التى وُلد فيها

(١) هكذا يسمى العرب مضيق جبل طارق .

(١) المقرى : « نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب » تحقيق محيى الدين عبد الحميد ج ١ ص ٣١٠ .

على أثر الاسترداد المسيحي ، وقدر له أن يقضى فيه البقية الباقية من حياته حتى نضب معينه ، وذبل عوده ، وقضى عليه بالفناء ! .

ولا نود أن نطيل الحديث عن هذا الفن ، وإنما قصدنا أن ندرس منه ناحية جديرة بالبحث هى القصور التى بناها الخلفاء والملوك المسلمون فى إسبانيا فى عهد بنى أمية ، وفى عهد ملوك الطوائف الذين ورثوا ملك الأمويين ، ثم فى عهد دولتى البربر المرابطين والموحدين ، وفى عهد بنى نصر الذين اختتم بهم الإسلام حكمه فى الأندلس.

وكان الأمراء والخلفاء يشيدون قصور الحكم بجوار المساجد الجامعة ، وكانوا يطلقون عليها اسم « دور الإمارة » . على أنهم كانوا يلتمسون الراحة فى بعض الأحيان ، فكانوا يعمدون إلى بناء قصور للراحة واللهو بعيداً عن الحاضرة ؛ ليتمكنوا من الاستغراق فى الترف، والاستنامة إلى حياة اللهو والنعيم التى لا تتاح لهم فى مقر الحكم بالحاضرة . وكانت هذه القصور تتخذ مظهراً عمرانياً شديد الشبه بالمدن الصغيرة ؛ فقد كانت تتألف من قصور الأمير وأفراد حاشيته وخاصته ، ومن متنزهات ومحال للوحش فسيحة ومسارح للطيور مظللة الشباك وأسواق وحمامات وفنادق ودور للصناعة ومساجد وغير ذلك .

غير أن حياة هذه المدن الملكية كانت موقوتة ؛ فما أسرع ما كانت تنتهب وتسلب على أثر سقوط الأسرة الحاكمة ، كما حدث فى قرطبة عندما تداعى سلطان الخلافة القرطبية ، فعم النهب والسلب ، وفى ذلك يقول ابن حيان : « . . . وانكدر بإثر وفاته ابن باشة هدام القصور ومبوّر المعمور ، وكان من التبجح فى اللؤم، والالتحاف للشؤم . مع دناءة الأصل والفرع وتنكب السداد ، وتقيّل الفساد —على ثبج عظيم ، بيده بادت قصور بنى أمية الرفيعة ، ودرست آثارهم البديعة ، وحطت أعلامهم المنيعة ، قدّمه بن السقاء مدبر قرطبة لجمع آلات ما تهدم من القصور المعطلة ، فاغتدى عليها أعظم آفة ، وباع آلاتها من المرمر ومثمن العمد ونضار الخشب وخالص النحاس وصافى الحديد والرصاص بيع الإدبار »[1].

وكذلك كان أمر قصور الزهراء التى شرع الخليفة عبد الرحمن الناصر فى بنائها عام ٣٢٥ هـ (٩٣٦) ؛ إذ هدمها البربر فى ٢٣ من ربيع الأول سنة ٤٠١ (٤ من نوفمبر سنة ١٠١٠ م) ، وذبحوا حاميتها . ويروى ابن أبى زرع كيف تهدمت قصور الموحدين بمراكش بعد انقضاء سلطانهم[2].

ويغلب على الظن فى أسباب تخريب هذه القصور أن الإسلام يستهجن إضفاء معنى الأزلية على البناء ؛ فالدوام لله فقط ، وبناء قصور لها صفة الخلود أمر خارج عن الدين الإسلامى ، ويشف عن تحد للألوهية . وكان رجال الدين يترصدون الملوك ، وينتقدون كل أعمالهم ، وكان عبد الرحمن الناصر كلفاً بعمارة القصور عملا بقوله :

همم الملوك إذا أرادوا ذكرها … من بعدهم فبألسن البنيان
أو ما ترى الهرمين كم بقيا وكم … ملك محاه حوادث الأزمان ؟
إن البناء إذا تعاظم قدره … أضحى يدل على عظيم الشان[3]

وكان يلقى من زجر القاضى منذر بن سعيد البلوطى وتأنيبه ما يجعله يبكى ، وقد قال له يوماً : « فمتاع الدنيا قليل ، والآخرة خير لمن اتقى ، وهى دار القرار ومكان الجزاء » . ومضى فى ذم تشييد البنيان والاستغراق فى زخرفته والإسراف فى الإنفاق عليه بكل كلام جزل وقول فصل .

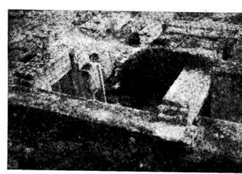
وكان يحذره فجأة الموت ، ويدعوه إلى الزهد فى

---

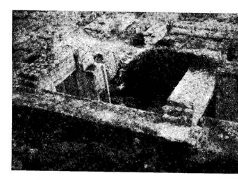
(١) ابن بسام الشنتريني « الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة » القسم الأول — المجلد الثانى ، القاهرة عام ١٩٤٢ ص ١١١ — ١١٢ .

(٢) ابن أبى زرع : « روض القرطاس » ج ٢ ص ١١٠ .

(٣) « نفح الطيب » ج ٢ ص ١١٠ .



بقايا من قصور الزهراء



بقايا قصر الخلافة بمدينة الزهراء

هذه الدار الفانية ، ويحضه على اعتزالها والرفض لها ، والندب إلى الإعراض ، عنها والاقصار عن طلب اللذات ونهى النفس عن اتباع هواها . وكان الخليفة فى كل مرة يضج بالبكاء ، ويندم على ما سلف له من فرطه[1] .

* * *

قصور بنى أمية بقرطبة :

ما كاد الأمير عبد الرحمن بن معاوية يستقر بقرطبة ، ويثبت قدمه فى الملك — حتى عمد إلى تجديد ما طمس لبنى أمية بالمشرق من معالم الخلافة وآثارها ، فبنى الجامع بقرطبة ، وبنى مساجد أخرى ، كما أدار السور بقرطبة بعد أن هدمه السمح بن مالك الخولانى صاحب الأندلس ، واستعمل حجره فى ترميم قنطرة قرطبة بأمر الخليفة عمر بن عبد العزيز عام ١٠١ هـ (٧١٩) .

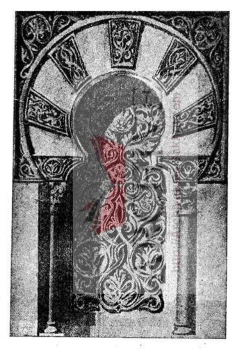
وقد شيد بنو أمية قصر الدمشق بقرطبة ، وهو قصر شيدوه بالصفاح والعمد ، وأبدع بناؤه ونمقت ساحاته وفناؤه ، وحكوا به قصرهم بالمشرق ، كما بنى الأمير عبد الرحمن الداخل منية الرصافة شمالى قرطبة لنزهه وسكناه أكثر أوقاته ، فاتخذ بها قصراً حسناً ودحا جناناً واسعة ، ونقل إليه غرائب الغروس وأكارم الشجر من كل ناحية ، وسماه باسم رصافة جده هشام بأرض الشام الأثيرة لديه . وما زالت بعض آثار هذا القصر قائمة حتى وقتنا هذا .

وعندما ولى الأمير عبد الرحمن بن محمد الإمارة عام ٩١٢ م تلقب بألقاب الخلافة عام ٩٣٢ لما التاث أمر الخلافة بالمشرق ، واستبد موالى الترك على بنى العباس ، وبلغه أن المقتدر قتله مؤنس المظفر مولاه سنة سبع عشرة وثلثمائة (٩٢٩ م) ، فتلقب بألقاب الخلافة ليحيى للخلافة ما كان لها من هيبة . فلما استفحل أمره ، ونالت الأندلس على يديه من المجد الرفيع والازدهار ما نالته حتى بلغت مستوى من الرخاء والثراء لم تبلغه الأمم الأخرى — رأى أن يبنى له قصراً يليق بجلال الخلافة وبهائها ، فبنى مدينة الزهراء على بعد خمسة أميال تقريباً غرب قرطبة على سفح جبل العروس .

ولقد أمدتنا المدونات التاريخية العربية بمعلومات قيمة عن بناء هذه المدينة الخلافية وعن الفترة القصيرة التى ازدهرت فيها ، وعم بها الرخاء ؛ ثم عن الأسباب التى أدت بها إلى الزوال ، فانحدرت سريعاً إلى القبر ، وكانت ما تزال فى مقتبل عمرها ، ويروى المؤرخون قصة بناء هذه المدينة فيما يشبه الأساطير ، ويعزون تسميتها هكذا إلى جارية أغرم بها عبد الرحمن الناصر واسمها زهراء ، ويعللون ذلك بوجود تمثالها على أحد أبواب

(١) المرجع نفسه ص ١٠٦ — ١٠٧ .







تفصيلات لزخارف أجزاء من نوافذ قصر الخليفة

المدينة . وللقارئ أن يطالع تلك القصة فى كتب التاريخ[1] .

وحسبنا أن نذكرها أنه شيد بها قصوراً كثيرة : منها ، قصر المؤنس ، وقصر الخلافة ، وقصر الزهراء ، وكانت أسقف هذه القصور من القراميد المذهبة ، وعمدها من الرخام والمرمر ، وجدرانها مكسوة بلوحات الرخام المذهبة والفسيفساء .

وقد بالغ مؤرخو العرب فى وصف روائع تلك القصور وما احتوته من مظاهر الترف والثراء ، مما لا يمكن أن يصدقه العقل ولا المنطق ، غير أن ما أسفرت عنه الحفريات أثبت بصورة قاطعة صدق هذا الوصف ، فكشفت عن قطع من أجمل ما أبدعه فن النحت فى الرخام والجص والحجر فى الأندلس فى العصر الوسيط .

ولم يتم بناء مدينة الزهراء فى عهد عبد الرحمن الناصر ، فأتمها ابنه الحكم المستنصر من بعده عام ٩٧٦ م ، وظلت الزهراء فى ازدهار حتى ظهرت مدينة الزاهرة فى الوجود ، وهى مدينة بناها المنصور بن أبى عامر سنة ٣٦٨ هـ (٩٧٨)[2] غير بعيد من قرطبة ، فأصبحت منافسة للزهراء . . وأقبل عام ٤٠١ هـ (١٠١٠ م) فكان مؤذناً بالانهيار .

إذ هاجمتها حشود البربر فى ٤ من نوفمبر سنة ١٠١٠ ، واقتحموها عنوة ، وتبع ذلك مذبحة دامية قضوا فيها على حامية المدينة ، وقتلوا الرجال والنساء والأطفال ، ونهبوا الدور والقصور ، وأوعز إليهم سليمان المستعين بإضرام النيران فى المدينة ، حتى أصبحت أثراً بعد عين !

صارت الزهراء أكوام خرائب ، وتلال أطلال ، وكانت جدرانها الخربة ما تزال قائمة فى عهد الشريف الإدريسى ، ولم يخطئ أحد الكتاب فى تسميتها « بومبى العربية »

وقد تنوقلت عن روائع هذه المدينة روايات ساقها المؤرخون والجغرافيون العرب والإسبان الذين بهرتهم روائعها الفنية . واجتذبت أكوام الخرائب والارتفاعات التى كانت تضم فى أحشائها بقايا قصور الزهراء اهتمام رجال الآثار فى العصر الحديث بعد أن ظلت حتى مطلع القرن الماضى محاجر غنية تستخرج منها الأحجار وتيجان الأعمدة لتزين دور قرطبة وإشبيلية ، ثم عمد المهندس الأثرى ڤيلاسكيث بوسكو إلى إجراء أول حفائر علمية بها . وكان أول ما أسفر عنه البحث هو الكشف عن الفاصل بين المدرج العلوى والأوسط ، كما أسفرت عن كشف كميات هائلة من الخزف ذى البريق المعدنى وقطع كثيرة من الزجاج ، ثم كشف عن آثار أحد تلك القصور ، وظن ڤيلا سكيث بوسكو أنه قصر الخلافة[1] على حين ثبت فيما بعد أن ما اكتشفه لا يعدو أن يكون جزءاً من قصر الحكم المستنصر بدليل ما نقرؤه على بعض تيجان الأعمدة .

ثم تتابعت الحفائر العلمية على أيدى كبار رجال الآثار مثل دون فيليث هرناندث ودون رافاييل كاستخون ، فأسفرت عن اكتشاف آثار قصر من قصور الناصر

---

(١) انظر على الأخص كتاب « نفح الطيب » ج ٢ صفحات ٦٥ — ٦٨ ، ١٠٣ — ١٠٥ ، وابن خلكان فى كتابه « وفيات الأعيان » ج ٢ ص ٢٩ — ٣٠ .

(٢) بناها محمد بن أبى عامر على نهر قرطبة ، وتوسع فى تخطيطها ، وبالغ فى رفع أسوارها ، فاتسعت المدينة ، وصارت كاملة بعد عامين . وفى سنة ٣٧٠ هـ (٩٨٠ م) انتقل إليها المنصور ، واتخذ فيها الدواوين ، وبنى كبار قواده ورجال حاشيته بها عظيم الدور ، وشاهق القصور . وقامت بها الأسواق ، وكثرت الأرفاق . وعطل ابن أبى عامر قصر الخليفة بالزهراء ، وصيره بمعزل من سامعه ، وسد باب قصره عليه . وكان لابن أبى عامر بالزاهرة قصر رائع يعرف بالعامرية يفوق قصور الزهراء فى عظمته وجماله ، وخربت الزاهرة بعد وفاة المنصور ، ومضت كأمس الدابر ، وخلت منها الدسوت الملكية والمنابر ، وتلاشى أمرها ، وأضحت قاعاً صفصفاً .

(١) Velazquez Bosco (R.), Excavaciones en Medina Azahara, Madrid 1923.

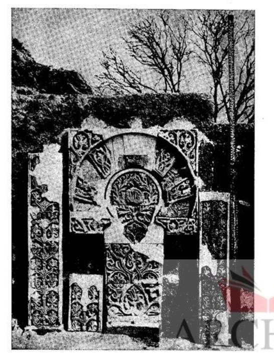
سنة ١٩٤٣[١] ، وهى آثار غنية بالزخارف المحفورة فى الحجر والرخام . وقد نسبت هذه الآثار إلى عبد الرحمن الناصر لوجود اسمه منقوشاً على تاجين صغيرين فيه . ومازالت الحفائر الأثرية جارية حتى وقتنا هذا . وما يزال دون فيليث هرناندث يتابع بحوثه الأثرية وترميماته لقصر الناصر ، فاستطاع أن يعيده إلى صورته الأولى ، كما استطاع أن يكسو جدرانه بالقطع الحجرية التى كانت مدفونة فى الأطلال ، بعد أن لصقها فيما بينها مراعياً فى ذلك تناسب الزخارف وتناسقها .

ويمكننا أن نستنتج مما أسفر عنه البحث الأثرى أن قصور هذه المدينة نوعان :

الأول — الدار التى تقوم على فراغ مركزى هو الصحن الذى تتوزع حوله كل الغرف ، كما سبق أن عرفنا ذلك فى مقالنا السابق[٢] .

الآخر — هو القصر الذى يتألف من بلاطات متوازية تفصلها فيما بينها أعمدة تقوم عليها عقود كما هو الحال فى المساجد الأندلسية[٣] . وقد اتبع فى هذا النوع نظام القصور الفارسية .

كما أسفر البحث الأثرى عن كشف الموقع الذى كان يشغله جامع الزهراء ، وأغلب أرضيات المجالس والقاعات التى تتألف منها القصور مكسو بقراميد الآجر المرصعة بالأحجار وقطع الآجر الحمراء فى أشكال هندسية غاية فى الروعة والجمال ، وتكشف



بعض زخارف الزهراء

تيجان الأعمدة وطنوفها وقواعدها وبعض اللوحات الحجرية عن فن رفيع فى الحفر الغائر فى الحجر والرخام ، وينحو هذا الفن فى أسلوبه نحو التقاليد البيزنطية حين ينساب الحفر إلى عمق كبير مما يؤدى إلى إكساب الزخرفة نوعاً من التباين الحاد بين الظل والضوء ، ومعظم التيجان من الطراز الكورنثى والطراز المركب ، وكانت قواعد الأعمدة من الرخام الناصع البياض .

القصور فى عصر ملوك الطوائف :

انتثر سلك الخلافة الأموية فى ١٠١٠ م ، وتبع ذلك قيام عدد من الدويلات المستقلة فى جميع أنحاء الأندلس ، وانتزى الأمراء والرؤساء من البربر والعرب والموالى بالبلاد ، واقتسموا خطتها ، وتغلب بعضهم على

---

(١) انظر كاستخون

Rafael Castejon : Excavaciones del plan nacional en Medina Azahara (cordoba). Campana de 1943, Madrid 1945.

وانظر كذلك مقاله

Nuevas excavaciones en Medina al-Zahara; El Salon de 'Abd er-Rahman III, Al-Andalus, 1945, pp. 147-154.

(٢) « التخطيط والعمران فى العصور الإسلامية الوسطى » ، « المجلة » العدد التاسع سبتمبر ١٩٥٧ للكاتب .

(٣) Elie Lambert : Les mosquées de type andalou en Espagne et en Afrique du Nord, Al-Andalus, vol.XIV, fasc. 2, 1949. pp. 273-291.



بعض الزخارف النباتية التي كانت تزين سنجات عقود مدينة الزهراء

بعض ، ثم استقل بأمر هذه البلاد ملوك استفحل أمرهم ، وعظم شأنهم : أمثال بنى عباد بإشبيلية ، وبنى الأفطس ببطليوس ، وبنى ذي النون بطليطلة ، وبنى جهور بقرطبة ، وبنى حبوس بغرناطة .

وكان طبيعياً ، وقد انهار سلطان الخلافة بقرطبة ، أن تلتمس العناصر الثقافية والفنية ، التي كانت تزخر بها ، مجالا أنسب لها فى ظل هؤلاء الملوك ، وكان نتيجة لذلك أن تألفت فى عاصمة كل مملكة من هذه الممالك الصغيرة جماعات فنية حتى لقد اعتبر هذا العصر بحق أزهى عصور الفن الأندلسي بالرغم من التدهور السياسي الذي أخذ يدب فى جسم دولة الإسلام بالأندلس ، ويصيب سلطان المسلمين فى هذه البلاد ، وزحف الاسترداد الإسبانى زحفاً حثيثاً على حين استغرق ملوك الطوائف فى الملاذ ، وعكفوا على اللهو ، واستناموا لحياة الترف ومظاهر الرقة التى كانت تنعم بهما الأندلس فى ذلك العهد ، ولاذوا بالجزيات لألفونسو السادس إتقاء لشره ورغبة فى خطب سلمه ومرضاته ؛ حتى ظهر يوسف ابن تاشفين أمير المسلمين فى المغرب ، وتعلقت آمال الأندلس بنجدته بعد أن ضايقهم ألفونسو فى طلب الجزية . فعبر ابن تاشفين الزقاق إلى الأندلس ، والتقت جيوشه وجيوش قشتالة فى واقعة الزلاقة ، فكانت هزيمة النصارى ، وبداية عصر المرابطين فى الأندلس .

وقد بلغ ملوك الطوائف فى الترف والرقة الغاية ، وأقاموا القصور السامقة والآثار الجليلة الرائعة ، وقد بالغ المؤرخون العرب فى وصفها ، ومن أهمها قصر ابن ذى النون فى طليطلة ، وقصر الجعفرية بسرقسطة ، وقصر القصبة بمالقة .



قصر المأمون بن ذى النون بطليطلة :

شيده ملك طليطلة المأمون بن ذى النون (فى ٤٥٥ هـ ١٠٦٣ م)، واتقنه إلى الغاية ، وأنفق عليه أموالا طائلة ، وصنع فى وسطه بحيرة ، وصنع فى وسط البحيرة قبة من زجاج ملون منقوش بالذهب ، وجلب الماء على رأس القبة بتدبير أحكمه المهندسون . فكان الماء ينزل من أعلى القبة على جوانبها محيطاً بها ، ويتصل بعضه ببعض ؛ فكانت قبة الزجاج فى غلالة مما سكب خلف الزجاج لا يفتر من الجرى ، والمأمون قاعد فيها لا يمسه من الماء شىء ولا يصل إليه ، وتوقد فيها الشموع ، فيرى لذلك منظر بديع عجيب .

وقال ابن حيان عن ابن جابر فى وصف أحد مجالس هذا القصر وهو مجلس المكرّم : « وكنت ممن أذهلته فتنة ذلك المجلس ، وأغرب ما قيّد لحظى من بهىّ زخرفه الذى كاد يحبس عينى عن الترقى عنه إلى ما فوقه ؛ إزاره

الرائع الدائر بأسّه حيث دار[١] ، وهو متخذ من رفيع المرمر الأبيض المسنون الزارية صفحاته بالعاج فى صدق الملاسة ونصاعة التلوين ، قد خرّمت[٢] فى جثمانه صور البهائم ، وأطيار ذات ثمار ، وقد تعلق كثير من تلك التماثيل المصورة بمايليها من أفنان أشجار وأشكال الثمر ما بين جاد وعابث ، كما تعلق بعضها ببعض بين مُلاعب ومُثاقف ، ترنوا إلى من تأملها بألحاظ عاطف كأنها مقبلة عليه أو مشيرة إليه ! وكل صورة منها منفردة عن صاحبتها ، متميزة من شكلها ، تكاد تقيد البصر عن التعلى إلى ما فوقها ، قد فصل هذا الإزار[٣] عما فوقه كتاب[٤] نقش عريض التقدير ، مخرم محفور ، دائر بالمجلس الجليل من داخله ، قد خطّه المنقار[٥] أبين من خط التزوير ، قائم الحروف بديع الشكل ، مستبين على البعد ، مرقوم كله بأشعار حسان ، قد تخيرت فى أماديح مخترعه المأمون .

وفوق هذا الكتاب الفاصل فى هذا المجلس بحور منتظمة من الزجاج الملون الملبس بالذهب الإبريز ، وقد أجريت فيه أشكال حيوان وأطيار وصور أنعام وأشجار تذهل الألباب وتقيد الأبصار .

وأرض هذه البحار[٦] مدحوّة من أوراق الذهب الإبريز ، مصورة بأمثال تلك التصاوير من الحيوان والأشجار بأتقن تصوير وأبدع تقدير»[١] . وأضاف قائلا :

« ولهذه الدار بحيرتان قد نصّت على أركانهما صور أسود مصوغة من الذهب الإبريز أحكم صياغة ، تتخيل لمتأملها ؛ كالحة الوجوه فاغرة الشدوق ، ينساب من أفواهها نحو البحيرتين الماء هوناً كرشيش القطر أو سحالة اللجين ، وقد وضع فى قعر كل بحيرة منها حوض بديع يسمى المذبح ، محفور من بديع المرمر ، كبير الجرم ، غريب الشكل ، بديع النقش ، قد أبرزت فى جنباته صور حيوان وأطيار وأشجار[٢] ، وينحصر منها فى شجرتى فضة عاليتى الأصلين غريبتى الشكل ، محكمتى الصنعة قد غرزت كل شجرة منهما وسط كل مذبح بأدق صناعة ، يترقى فيهما الماء من المذبحين ، فينصب من أعالى أفنانهما انصباب رذاذ المطر أو رشاش التندية ، فتحدث لمخرجه نغمات تصبى النفوس ، ويرتفع بذروتها عمود من الماء ضخم منضغط الاندفاع ، ينساب من أفواهها ، ويبلل أشخاص أطيارها وثمارها بألسنة كالمبارد الصقيلة ، يقيد حسنها الألحاظ الثاقبة ، ويدع الأذهان الحادة كليلة » .

هذا الوصف المعبر الذى ينطق بما كان عليه هذا القصر يجلو لنا ما كان يقوم به المأمون لتجميل قصره ، كما يشير إلى الدور الذى لعبته البحيرات فى تجميل القصر ومجالسه ، وقد اندثر هذا القصر ، ولا نعرف عن أمره شيئاً يذكر . على أن بطليطلة اليوم آثار قصر يعرف بقصر جاليانا فى فحص نهر تاجة ، ويغلب على الظن أنه هو المنية أو القصر الشهير الذى شيده أبو الحسن يحيى المأمون بن ذى النون .

وقد نسج المؤرخون الإسبان حول هذا القصر

(١) يقصد بذلك الكسوة الرخامية التى تغطى الجزء الأدنى من الجدار .

(٢) يعنى الزخارف الحيوانية التى حفرت فى هذه الكسوة الرخامية حفراً غائراً عميقاً من شأنه إبراز هذه الأشكال حتى تبدو كالتماثيل . (Haut-relief)

(٣) اشتقت هذه الكلمة من الإزار ، وهو رداء يغطى الجزء الأسفل من الجسم من الوسط حتى نصفى الساقين ، ومنه فعل تأزر أى أحاط بحزام أو نحوه وما زالت هذه اللفظة تستعمل فى اللغة الاسبانية بالمعنى الذى أشرنا إليه فهى كسوة من الرخام أو الزليج تغطى الأجزاء الدنيا من الجدران (Alizar)

(٤) إفريز أو طراز من الكتابة يحيط بأعلى الجدار .

(٥) الآلة التى ينقش بها النقاش .

(٦) أفاريز أو طرز أرضيتها مزججة وأنزلت بالذهب .

(١) انظر ابن بسام : « الذخيرة » قسم رابع مجلد أول ص ١٠٢ - ١٠٣ .

(٢) يشبه هذا الحوض -حوض مدينة الزاهرة الذى عثر عليه فى إشبيلية ، وفيه هذه الزخرفة الحيوانية والنباتية نفسها .

قصصاً من الفروسية والأساطير ، وتروى هذه القصص أن أميرة مسلمة تدعى جاليانا كانت تعيش فيه ، وبعد مغامرات عجيبة الشأن انتهى بها الأمر إلى أن تتزوج الإمبراطور شارلمان. وقد بقى من هذا القصر جزء مستطيل أقيم فى طرفيه طبقتان تؤلفان برجين كبيرين ، وتتكون الطبقة الدنيا من قاعة متوسطة ، وتتخلل جدرانهافتحات.

والبناء على الطراز الطليطلى تتناوب فيه صفوف الحجارة وصفوف الآجر ، أما القبوات فمتعارضة ، وقد بقيت بعض عقود نصف دائرية قليلة التجاوز ، وأخرى مفصصة فى مداخل الغرف . أما الزخارف فمن نوع المدجن ، وتحمل رنوك أسرة قزمان مما يفسر إلى حد كبير صحة هذه الرواية[١] .

قصر الجعفرية بسرقسطة :

ومن ملوك الطوائف بالأندلس بنو هود ملوك سرقسطة ، وما إليها ، ومن أشهرهم المقتدر بالله وابنه يوسف المؤتمن وولى بعده ابنه المستعين أحمد سنة سقوط طليطلة عام ١٠٨٥ م واستشهد عام ١١٠٩ م بظاهر سرقسطة .

وكانت سرقسطة فى عهده « جنة الدنيا ، وفتنة المحيا ، ومنتهى الوصف ، وموقف السرور والقصف »[٢] .

وقصر الجعفرية من بناء أبى جعفر أحمد المقتدر بالله عام (١٠٤٧ – ١٠٨١ م) كما يثبت ذلك نقش بأحد تيجان أعمدته . وقد سمى بالجعفرية نسبة إلى كنيته « أبى جعفر » ، وقد كان المقتدر يسميه « مجلس الذهب » وفيه يقول :

قصر السرور ومجلس الذهب ... بكما بلغت نهاية الأرب

لو لم يحز ملكى خلافكما ... كانت لدى كفاية الطلب ![٣]



قطعة من افريز كان يزين قصر الجعفرية

وما كادت سرقسطة تقع فى أيدى النصارى حتى تحول القصر إلى دير ، ثم إلى حصن استقر فيه ملوك أرغون ، ثم ألحقت به عدة مقصورات دينية نذرت لسان چورج ، ثم أضيف إليه فى عهد الملكين الكاثوليكيين فرناندو وإيزابيلا قاعة العرش الرائعة عام ١٤٩٢ . غير أنه ما لبث أن أقيمت فيه محكمة التفتيش بسجونها الرهيبة ، ثم دعمه فيليب الثانى بمعاقل وحفر من حوله خندقاً .

وفى عهد إيزابيلا الثانية تحول إلى معسكر سنة سنة ١٨٦٦ م ، فهدمت المقصورة الكبرى التى شيدها بدرو الرابع ، وجردت منها زخارفها الإسلامية الرائعة : ويقول جوميث مورينو فى ذلك : « إنه عمل بربرى يندى

---

(١) Marqués de Lozoya : Historia del arte Hispanico t. I, p. 237.

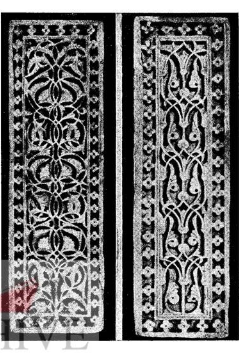
(٢) « نفح الطيب» ج ٢ ص ١٧٠ .

(٣) المرجع نفسه ١ ص ٤١٧ .

يدعمه تسعة عشر برجاً أسطوانيّ الشكل[١] عدا برج التكريم ، فقد كان مربع الشكل ، بداخله عقود متجاوزة . وفى وسط هذا البناء صحن مستطيل تدور به أروقة جانبية على حين كانت تطل على جانبيه القصيرين مجموعتان من الغرف كل منهما تتألف من قاعة فى الوسط وغرفتين جانبيتين ، كما هو الحال فى قصور بنى نصر بغرناطة وقصور المدجنين[٢] . وكان بناء هذا القصر من الملاط .

وكان إلى جانب برج التكريم قاعة كبيرة لعلها مجلس الذهب الذى كان يعتز به المقتدر ، وتنفتح فى جانبيها غرفتان إحداهما يشغلها المسجد الذى ما زال قائماً حتى وقتنا هذا ، وكانت هذه القاعة الكبرى تتصل جنوباً بالصحن . وكان يقابله فى الجهة الأخرى قاعة تسمى قاعة الرخام نسبة إلى كثرة أعمدتها الرخامية . وقد كشفت بائكة من العقود الإسلامية كانت تتصل بأسطوان المدخل الرئيسى على أثر هدم جزء من مقصورة سان چورج التى فى جنوب قاعة الرخام . وتتألف هذه البائكة من ثلاثة عقود كلها غلو فى التعقيد الزخرفى ، وعقودها طبقتان ، إحداهما فوق الأخرى ، والدنيا منهما من عقود مفصصة متقاطعة ، فوقها عقود أخرى تتداخل فيها الخطوط المستقيمة بالمنحنيات . وفيها نشهد اتجاه الفن الأندلسى إذ ذاك إلى الإسراف فى التعقيد والغلو فى حشد الزخرفة والتوسل بالعقود المتقاطعة التى تظهر فيها التوريقات المتشابكة والتشجيرات المتداخلة .

أما المصلى فبابه مدجن ، أما داخله فثمن الشكل ، وأصله مربع طول ضلعه ٥،٤٦ من المتر تحول إلى مثمن بأن أقيمت فى أركانه أنصاف حوائط . ويشغل المحراب الركن الجنوبى الشرقى ، وتعلوه قبيبة مفصصة قوقعية



لوحات جصية من قصر الجعفرية
محفوظة بمتحف سرقسطة

له الجبين ، من أشد النقط سواداً فى تاريخ إسبانيا »[١] . ولم يستثن من هذا العمل الهمجى سوى المصلى الذى يؤلف بزخارفه — مع ما يحتويه متحفا سرقسطة ومدريد من تيجان أعمدة وعقود جصية رائعة كل ما بقى من قصر بنى هود .

ومن العسير أن نتصور ما كان عليه هذا القصر قبل أن يعتريه هذا التشويه ، ولكن لدينا تصميماً حربياً يصور هذا القصر عام ١٧٥٧ م . وقد استطاع ساڤيرون أن يقيم على هذا التصميم دراسة علمية هامة .

والقصر على مسافة قصيرة من ربض المدينة على نهر إبرة ، ويتألف من سور مستطيل (٨٠ × ٦٨ م)

---

(١) يتشابه هذا القصر فى إحاطة الأبراج المستديرة به ، والقصور الإسلامية المنبثقة بالصحراء ما بين سورية والعراق كقصر المشتى والأخيضر ، فى حين تتشابه تفاصيله المعمارية الداخلية وزخارفه والعناصر المعمارية والزخرفية للفن الخلافى القرطبى .

(٢) هم أهل الدجن أى المسلمون الخاضعون للنصارى .

(١) Gomez Moreno : Ars Hispaniae, tomo III, p. 221
& El arte en Espana e el mogreb, Coleccion Labor, p. 180.

الشكل ، ومدخله على شكل عقد متجاوز يشبه عقد جامع قرطبة ، يحيط به إفريز مستطيل ، وفى بنيقتيه قوقعتان ، أما سنجاته فحشوة بالزخرفة وملساء بالتناوب ، ويزين الجدران السبعة الأخرى عقد أصم شديد التعقيد من النوع الذي تختلط فيه الخطوط والمنحنيات[١] .

ويحيط به إفريز بارز يتخذ الشكل نفسه ، وتحمل هذه العقود أعمدة ملتصقة فى الجدران ؛ ويجري بالأجزاء العليا من جدران المصلى طراز زخرفى تعلوه بائكة زخرفية ، تتألف من عقود مزدوجة مفصصة تقوم على أعمدة صغيرة . ويرجح الأستاذ تورى ألبا أستاذ الفنون بجامعة سرقسطة أن هذا المسجد كانت تعلوه قبة قائمة على ضلوع متقاطعة على النحو الذي نراه فى قبة المسجد الجامع بتلمسان .

وليس هذا المسجد – على حد قول أحد مؤرخي الفن الإسبان – بيتاً للصلاة ، « وإنما هو بيت للفن يضم أروع ما أبدعه الفن الأندلسى »[٢] . أما العقدان المحفوظان اليوم فى متحفى مدريد وسرقسطة فكانا يزينان القاعة الرئيسية . وكانت هذه العقود فيما يظهر أربعة موزعة على الجدران الأربعة للقاعة ، وفيها يستحيل على المرء أن يتقصى امتداد خطوطها ؛ إذ هى تتشابك ، وتتداخل فيما بينها بطريقة ساحرة فريدة .

ويحتفظ متحف سرقسطة بمجموعة رائعة من تيجان الأعمدة المرمرية التى تمثل لنا مقدار التطور الذى بلغه الفن الأندلسى بعد أن تحرر مما كان يغلب عليه من تأثيرات سابقة على الإسلام ، ونلمس فى هذه التيجان حرية الأداء التى طبعت هذه التيجان بطابع من الرشاقة وأضفت عليها قواماً أسطوانياً يحمل فى أعلاه رأساً مكعباً . وتكسو هذه التيجان زخارف قوامها ورقة الأكنشى . والتوريقات الدقيقة التى حفرت على طبقتين حفراً غائراً يبرز هذه الزخارف .

ولا تزال فى متحف سرقسطة أشلاء كثيرة من هذا القصر نجهل مكانها منه ، وتتألف من ألواح رخامية وشمسيات جصية إن دلت على شيء فعلى مدى ما وصل إليه الفن الإسلامى فى الأندلس من تعقيد رائع يعجزعنه الوصف ، ويعتقد لامبيريث أن قصر الجعفرية هو الأصل الذي حاكاه عرفاء الموحدين فى إشبيلية، وبنو نصر فى غرناطة ؛ ففى هذه الأبنية يغلب طابع الضعف ، ويشيع استعمال الزخارف الجصية لقلة الأحجار . كذلك أثر قصر الجعفرية فى عمائر الموحدين بنى نصر ، من حيث تصميم الصحن المستطيل والمجنبات المحيطة به[١]

قصر بنى حمود بقصبة مالقة :

كان على بن حمود الحسنى وأخوه قاسم من سلالة إدريس بن الحسن مؤسس دولة الأدارسة بفاس قد أجازا مع البربر من العدوة إلى الأندلس ، وآزرهما البربر ، فملكا قرطبة سنة ٤٠٧ هـ (١٠١٦م)، وقتلوا سليمان المستعين، وقام بالأمر من بعده على بن حمود الذي تلقب بالناصر . ودام له الملك عامين إلى أن قتله صقالبته سنة ١٠١٨ م، فولى مكانه أخوه القاسم وتلقب بالمأمون . ونازعه الأمر يحيى بن على بن حمود ، وكان قائماً على سبتة ، فأجاز إلى الأندلس سنة ١٠١٩ م واحتل مالقة ، وكان أخوه إدريس والياً عليها منذ عهد أبيه ، فبعث أخاه إلى سبتة ، وزحف يحيى إلى قرطبة ، فاستولى عليها سنة ١٠٢١ م ، وتلقب بالمعتلى ، وأخذ يوسع رقعة مملكته ، فاستولى على الجزيرة الخضراء ثم خضع له أهل شريش سنة ١٠٢٥ م وظل قائماً بالحكم حتى هلك عام ١٠٣٧ م ، وخلفه أخوه إدريس بن على، وضم إليه رندة والمرية ، ولكنه هلك عام ١٠٣٩ م ، وبويع ابنه يحيى ، ولكنه فر إلى قمارش .

(١) انظر Gomez Moreno, Op. cit. p. 226.

(٢) J. Galiay, El Castillo de la Aljaferia, 1906, p. 20.

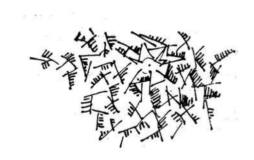
(١) Ricardo del Arco : La Aljaferia de Zaragoza, Revista "Arte Espanol", No. 5, 1925, p. 166.

ثم توالت الأحداث على هذا النحو بين أبناء العم، وأخذ المعتضد بن عباد ملك إشبيلية، وقد انتهز الفرصة، ينتزع من بنى حمود المدينة إثر المدينة، فسقطت أركش ومورور ورندة سنة ١٠٥٣ م، ثم سقطت فى يده الجزيرة الخضراء سنة ١٠٥٥ م واستولى ابنه المعتمد على جيان سنة ١٠٧٤ م، وما لبثت دولة بنى حمود أن انقرضت على أيدي المرابطين.

وقد شغلت الحروب والمنافسات والفتن الداخلية أفراد هذه الأسرة عن العمارة والتشييد. ويبدو أن يحيى بن على هو الذى قام ببناء هذا القصر بقصبة مالقة، ولم يبق من هذا القصر الذى أضيف إليه فى عصر بنى نصر سوى قاعة يبلغ طولها ٧,٥٠ من المتر، وعرضها ٣ أمتار، وتنتهى جنوباً بشرفة رائعة تطل على البحر، وتبدو جدرانها من الخارج فقيرة البناء، ولكن الزخارف التى تكسو أجزاءها الداخلية وثيقة الصلة بزخارف قصر الجعفرية.

وعندما بدئت الحفائر فى قصبة مالقة سنة ١٩٣٦ م لم يكن فى الحسبان اكتشاف مثل هذا الأثر الجليل الذى يرجع إلى القرن الحادى عشر. ومدخل القاعة تزينه بائكة من ثلاثة عقود شديدة التجاوز، مكسوة سنجاتها بزخارف رائعة. ويسبق هذه البائكة رواق أعيد بناؤه فى عهد بنى نصر كما يبدو من أسلوب التيجان ونوع العقود. وتطل هذه القاعة على صحن شأنها فى ذلك شأن الجعفرية بسرقسطة، وإلى غربها بناء مربع طول ضلعه ٢,٥٠ م، ويقوم فى كل واجهة من واجهاته الأربع عقدان متقاطعان، وينشأ من تقاطعهما عقد جديد يعلوهما على النحو الذى نراه فى عقود زيادة الحكم بجامع قرطبة. وهذه العقود جصية ملساء، أما القاعة نفسها فكان يدور بجدرانها طراز بارز به زخرفة جصية لم يبق منه إلا أجزاء ملتصقة بالجدران.

وعقود المدخل تتألف من سنجات مزخرفة وأخرى عارية من الزخارف بالتناوب، كما هو الحال فى عقود جامع قرطبة بزيادة الحكم. أما زخارف عقود المدخل وعقود الشرفة فجصية متعددة الألوان، تنتشر فيها التوريقات، وتظهر بينها مراوح نخيلية طويلة ما تلبث أن تلتف حول نفسها، وكيزان الصنوبر. وفى باطن هذه العقود لوحات موزعة فى امتداد السنجات تحتشد فيها الزخارف الجصية التى تذكر بفن قرطبة، وتمهد لزخارف قصر الجعفرية.



مارسيل بروير

الانسجام فى التكوين المعمارى

للكاتب بيتر بليك

إن كل من تتبع تاريخ « طراز ڤيمار » فى فن المعمار لا بد أن يذكر اسم « مارسيل بروير » الذى جاء فى الثامنة عشرة من عمره مدينة « ڤيمار » واشتغل فى مؤسسة « جروپيوس » عام ١٩٢٠ مهندساً معماريا مبتدئاً ، فاستطاع بعد أربع سنين أن يتقلد رئاسة القسم الخاص بتصميم الأثاث المنزلى . ولم تنقض عليه سنة فى منصبه هذا حتى خرج من بين يديه أهم ما يعتز به تاريخ الأثاث الحديث ، إذ اخترع الأثاث الحديدى . وقبيل نهاية عام ١٩٣٢ (أى قبل أن يبلغ الثلاثين من عمره) كان قد أنجز وضع بضع تصميمات تتصف بالألمعية للأثاث الداخلى والمنازل والمصانع والمسارح والمساكن . وإذا كانت غالبية هذه الأعمال قد ظلت رسماً على ورق لم يتبع بالتنفيذ نظراً لأن الظروف الاقتصادية والإنشائية لم تكن وقتئذ ملائمة لإجراء تجارب إقامة الأبنية الكبيرة ، فإن رسوم « بروير » فى هذه السنين المبكرة تعتبر — لا شك — من بين الجهود الأساسية للهندسة المعمارية الحديثة .

وعلى أثر تسلم « هتلر » لمقاليد السلطة ، بارح « بروير » ألمانيا ، وهو لم يزل فى أول الطريق وفى بداية حياته الفنية . واليوم وبعد انقضاء أربعة وعشرين عاماً ، نجده مشرفا ومسئولا عن وضع التصميمات الخاصة ببناء المركز الرئيسى لمنظمة « اليونيسكو » فى باريس . وهذا البناء الضخم الذى قارب تمامه ، والذى يعتبر حتى الآن أكبر عمل معمارى (بغض النظر عن المركز الرئيسى للأمم المتحدة فى مدينة نيويورك) — عهد به إلى هذا المهندس الحديث . فكيف وبأى الوسائل استطاع « بروير » أن يبلغ هذه المرتبة ؟

نستطيع أن نجد فى تاريخ حركة البناء الحديثة جزءاً من الجواب المنتظر ، إذ ترجع هذه الحركة ، كجميع تطورات الهندسة المعمارية ، فى أغلب مقوماتها — إلى عاملين هامين هما : تجديد أساسى فى النطاق الإنشائى ، وتغيير أساسى فى معايير الجمال . هذا ولا يتسنى الفصل بين هذين العاملين فصلا تاما ، لأن كلا منهما يؤثر فى الآخر ويتفاعل معه ، رغم أنهما يبدوان دائماً كطرفين متقابلين لدائرة هذه الحركة .

أما بالنسبة للهندسة المعمارية الحديثة ، فقد كان ، وما زال ، الأثر الأكبر فى تطورها للتقدم الإنشائى وإبداعه فى استخدام الفولاذ والخرسانة المسلحة والألومنيوم والمواد الصناعية وغيرها ، إذ يسّر ذلك إنتاج أشياء لا تتصف بثقل الوزن وضخامة الكتلة ، ولكنها تتميز بالحدة والمتانة . وعلى حد قول « بروير » نفسه : لم تعد الأهرام الضخمة هى المثل الذى يتبع ، ولكن برج إيفيل الذى يخرج من الأرض متماسكا متحررا مرنا أنيقا .

إن العالم كله يعرف طليعة رواد الفن المعمارى الحديث مثل فريسينيه Freyssinet ومايار Maillart ، وريبلنج Rœbling ، الذين بنوا كوبرى بروكلين ، والذين شيدوا فى مدينة شيكاغو أول ناطحة سحاب هيكلها من الفولاذ . إن ورثة هؤلاء هم اليوم رجال مثل بوكمينستر Buckminster ، وفولر Fuller ، وڤا واكسمان Wachsmann فى الولايات المتحدة الأمريكية ، ومثل نرڤى Nervi فى إيطاليا ، وجميع المعماريين السباقين فى أمريكا اللاتينية وغيرها الذين يقومون بإجراء تجارب على الخرسانة المسلحة على القطاع المكافئ البرابولى الشكل (Pyperbolische Paraboloiden) . ولكن معظم المعماريين

لا يجدون فى تجارب وإنتاج هؤلاء إلا نصف الجواب المطلوب .

إن الهندسة المعمارية هى ، قبل كل شىء ، الفن الذى يخلق الوحدة بين المكان (البيئة والموقع) والضوء والقالب مميزات الطراز . ولهذا فإن العمارة الحديثة وسيلة مثلى لاطراد تقدم هذا الفن ، ولكنها ليست هذا الفن ذاته .

وعليه فإن القطب الآخر للحركة الحديثة فى فن البناء ، إنما يتكون من فئة من المهندسين يتركز كل اهتمامهم فى خلق لون جديد من الجمال . وهؤلاء تهدف جهودهم أولا ، لا إلى اتصال قيام الابنية الحديثة ، ولكن إلى مجال أو مكان البناء (Raum) ، كما ينصرف جل اهتمامهم لا إلى فن الإضاءة الحديث ، ولكن إلى الضوء كوسيلة يمكن استعمالها بمهارة كجميع الوسائل الاخرى المتاحة للمعماريين . وكذلك فإن عنايتهم تتجه أولا ، لا إلى أشكال أو قوالب أبنية الخرسانة ، ولكن إلى الشكل أو القالب بصفته جزءاً من الفن التجسيمى فى الهندسة المعمارية .

واليوم يقف فى أقصى طرف القائمة رجال ثلاثة هم « فرانك لويد رايت » الذى أصبح لجهوده أثر كبير ، إذ ارتفعت كثيراً عن أن تكون مجرد تطبيق سطحى للمميزات الخارجية البحتة ؛ والثانى هو «لوكوربوزيه» Le Corbusier الذى لم يكن أقل نصيباً فى دعم الفن التجسيمى (الذى ينطوى كذلك على استعمال الضوء واللون والاشكال الجديدة) فى الهندسة المعمارية ؛ والثالث هو « لودڤيج ميز ڤان دير روهى Ludwig Mies van der Rohe » الذى تناول خير ما فى أعمال صاحبيه السابقين ، واتخذ منه الوسيلة لتمييز الطريقة التى تشيد بها الابنية الفولاذية والأبنية الزجاجية الحديثة .

وكثيراً ما نسمع من ناقدى هؤلاء الرواد اعتراضاً مؤداه أن منشآتهم البنائية لم تحقق الغرض من وجودها ، وأنها مقطوعة الصلة بالمقتضيات العملية . وهذا صحيح ولا شك فى أحوال كثيرة ، وإن كان لا يخلو من حماقة تتمثل فى نقد فنان لمجرد أنه يصمم شيئاً لم يخطر للآخرين على بال . إن المعماريين الأصالى المعاصرين ، وأمثالهم فى جميع العصور ، لم يشغلوا أنفسهم أبداً إلا بمسائل الجمال الفنى ، تاركين الأنسب من الناحية العملية البحتة لملاك المنازل ومستغليها . ويبدو فى أغلب الظن أن معبد « البارتينون Parthenon » كان كثير الثغرات كالغربال ، ولكن ما كان هذا ليبعث على المضايقة أو الاعتراض فى أى وقت من الأوقات .

وإذا ما تحدد قطبا حركة معمارية جديدة ووضحت معالمهما ، فإن الساعة تكون عندئذ قد حانت لبداية عهد وحدة الغرض والجمال والإنشاء . وقد حلت هذه الساعة بالنسبة للهندسة المعمارية المعاصرة منذ حوالى عشرين عاما ، وكان « مارسيل برويَّر » أحد المهندسين المبرزين فى هذا العهد التركيبى . ومن مأثور قوله : « أعتقد أن الثورة قد نجحت ضد كل ما يرتكز على الشكل الخارجى والطراز فقط Eklektizismus فى الهندسة المعمارية ؛ ولكن إطلاق النار ليس أهم شىء فى الثورة . والمعركة ليست أبدا المعركة لذاتها ؛ إنها ليست أبدا معركة الفن للفن . فهناك أمران مختلفان ، فهل يترك الإنسان القديمَ الذى عفى عليه الزمن ، أو عليه أن يكمله ويتممه بوسائل أفضل وأنسب تعمر طويلا ؟ »

ولكن هذا القول ليس دفاعا عن التوفيق بين المتناقضات رغم ما قد ينم عنه ، إذ لم يكن شىء أبعد عن أهداف « برويِر » من هذا ، لانه يوقن بأن فكرة التوفيق الشائعة المعاصرة (وخاصة فى بناء المساكن) قد صحت — فى الغالب — بالأفضل والأحسن فى عالم الفن والجمال ، وأخرجت تقاليد وأوضاعاً غير مرضىّ عنها كليا ، لكى تناسب أدنى مراتب القبول العام . هذا ويعتقد « برويَّر » أن المقابلة (Kontrast) والتوتر (Spannung) من المؤثرات المعمارية المهمة ، ويدلل على رأيه هذا تدليلا قويًّا من واقع التجربة القديمة للرسامين ، وهى أن اللون الأزرق بجوار الأبيض أو الأسود ، يبدو أشد زرقة منه

بجوار لون أزرق آخر ، وأن الاحتفاظ بمثل هذه المقابلة أو التوتر فى حالة توازن ، هو فى حد ذاته عمل فنى سام ، كما أنه أصعب بكثير من أى « امتزاج تام » .

إن المكانة التى ينعم بها « برويز » اليوم فى مجال الهندسة المعمارية المعاصرة إنما ترجع إلى عاملين : الأول أنه عرف ضرورة التطور الإنشائى الملازم لتطور الأفكار المعمارية الحديثة ، ثم أدرك فى وضوح شامل الفرق الكبير بين الاحتياجات والمقتضيات الفنية للتصميم وانسجامها كوحدة فى الهندسة المعمارية .

ومن خلال هذا التطور الشخصى برزفنان ذوأسلوب فردى خاص هو « برويَر » الذى كوّن جبهة معارضة لهؤلاء الذين يقولون بوجوب اطراد الثورة فى الهندسة المعمارية ، لمجرد الثورة ذاتها ، إذ من رأيه أن الوقت المناسب لذلك قد انقضى . وأعتقد أنه شديد الأسف لأن بعض الرجال الذين أعجب بأعمالهم فى الماضى ، ما زالوا مشتغلين بأشياء هى فى رأيه أقرب إلى الدعاية منها إلى الهندسة المعمارية ؛ ففى عام ١٩٥٧ حيث سادت الهندسة المعمارية الحديثة العالم كله ، لا بد أن تفقد أعمال الدعاية هذه كل أثر لها . ويرى « برويَر » أن الاحتمال الوحيد لكى ينجح أحد الدعاة فى استمرار اتجاه الأنظار إليه هو أن يعمد إلى بناء كرة من الزجاج إذا ما أصبحت الأنبوبة الزجاجية لا تسترعى الأنظار ، ثم تكون الخطوة التالية هى بناء بيضة زجاجية عندما ينقطع الإعجاب بكرة الزجاج . وكذلك يأسف «برويز» لأن كثيرين من المعماريين المحدثين الذى أعجب بجهودهم قد نبذوا الإمكانيات الحقيقية المتاحة لهم فى الحاضر ، وانصرفوا إلى إجراء تجارب يرجون من ورائها تحقيق عجائب ومبتدعات واهية الارتباط بين مقتضيات البرامج وعلاقتها بالمشكلات العملية الإنشائية وربطها معاً فى وحدة فنية جميلة .

وكان من نتائج موقف « برويز »إزاء اتجاه الهندسة المعمارية فى منتصف هذا القرن ، أن نشبت بينه وبين معاصريه عدة خصومات عنيفة! . ولكن « برويز » لم يوجل قط من إبداء رفضه واضحاً جليا إذا ما بدت له أهمية ذلك .

إن إيمانه بحيوية المقابلة (Kontrast) قد حدا به (مع لفتة واضحة إلى فرانك لويد رايت) إلى التصريح بأن إقامة بناء فى الريف يجب أن يظل عملا إنسانيا وليس « تقليداً للطبيعة » ؛ وأخيراً يجب أن يكون لكل بناء حق فى البقاء لا يقل عن حق الصخرة أو الشجرة فيه ، وأن من ينكر هذا فإنه يقضى على نفسه كمهندس معمارى . ومن الناحية الأخرى فإنه نظراً لتجارب « لوكوربوزييه » عن الحواجز الخرسانية المسلحة الواقية من الشمس التى تبدو أقرب إلى نماذج البروز الأثرى فى البناء ، منها إلى تجارب جدية للوقاية من الحرارة والضوء القوى ، فإن «برويز» قد أكد وجود قواعد خاصة كشف عنها العلم ، لبناء مثل هذه الحواجز ، وأنه لا بد من تطبيق هذه القواعد إذا ما استمر إعجابنا بالهندسة المعمارية للزجاج التى طالما دعا إليها « لوكوربوزييه » بالذات .

ويسيطر على جميع أعمال « برويز » مبدأ أساسى جعله هدفاً لمجادلات كثيرة . وهو « مبدأ المقابلة » لكل صغيرة وكبيرة فى أعماله ، من تصميم نافذة إلى تصميم إحدى ناطحات السحاب . وقد يفشل أحيانا فى اختيار القوالب المتقابلة أو مواد البناء المختلفة المتجاورة أو الألوان المتكاملة ؛ إلا أن هذا المبدأ قد يسّر له بصفة عامة الكشف عن حلول موفقة جداً فى تصميم المنازل السكنية وأبنية المكاتب ، وفى تصميم المصانع . ويضم اليوم الطراز المعمارى الحديث مجموعة هامة من المصطلحات والمفردات التى ابتدعها « برويز » . فالسلالم المركبة التى تبدو شفافة فى مواجهة سطوح الجدران الداكنة القوية ، والمداخن المجسمة الأثرية الطابع فى تخطيط هندسى هادئ ، وكذلك الستار البراق المصنوع من زجاج يمتص الحرارة ، والقائم على الجدار الخارجى للمقر الجديد لهيئة



نموذج بناء المقر الرئيسى لهيئة اليونسكو بباريس من هندسة وفن مارسيل بروير

اليونسكو فى باريس—يبدو منافراً لشكل هذا البناء الضخم ، كما أن كثرة استعماله لمواد البناء التقليدية بألوانها الطبيعية— لا يبدو منسجما مع المواد الحديثة بألوانها الفاتحة البسيطة — كل هذه الأشياء من أعمال « بروير » جُمعت فى معجم كبير نجده فى آلاف المنازل والأبنية الكبيرة فى جميع أنحاء العالم .

وقد يستطيع الإنسان أن يستخلص مما ذكر ، أن « بروير » الذى مارس تدريس الهندسة المعمارية عدة سنين فى جامعة « هارڤارد » قد رسم خطة ، أو وضع قاعدة سهلة التطبيق . وإذا كان هذا الزعم ليس صحيحاً كله ، فلا شك فى أن للمنطق البسيط الذى يتحدث به «بروير» عن الهندسة المعمارية أثراً قويًّا على الطلبة الذين وضعتهم باطنية « رايت » وغموض وسائله إزاء أحاج وألغاز — (وخاصة عندما يبدو أن « بروير » ليس وثيق الصلة بالأعمال التى يقوم بها « رايت ») ، أو البيانات الشعرية للمهندس « كوربوزيه » (وخاصة أن النتيجة الملموسة لهذه البيانات كانت مخيبة للرجاء فى كثير من الأحيان) .

والواقع أن فن « بروير » ينطوى على أكثر بكثير من قاعدة بسيطة (وهو ما يورث الأسف كثيراً من طلابه) ؛ إنه ينطوى على ما يسميه فى تواضع « فن الواحد فى المائة » رغم أن هذه النسبة من الفن تعوز كثيراً من مشروعاته ، فى حين أن جميع أعماله المعمارية



بناء عصرى من الخشب صنع فى روتردام سنة ١٩٥٤ من هندسة وفن مارسيل بروير

تتصف بصفة ، لا يستطيع أن ينكرها أشد ناقديه تطرفا ، وهى تتمثل فى القوة والابتداع اللذين يتميز بهما كل شكل وكل صغيرة فى إنتاجه ، الذى لا يوجد فيه شىء مستو (مسطح) ، إلا إذا أريد به أن يكون نقيضاً لشىء بادى البروز ، وذلك أن « بروير » من أعظم رجال الفن التجسيمى فى عصرنا .

ولا شك فى أنه مدين بهذه الحقيقة لاتباعه وأنصاره من المعماريين فى الولايات المتحدة الأمريكية وغيرها من البلدان . ولكنّ هناك سبباً آخر يحمل على التوسع فى دراسة أعمال « بروير » ذلك هو أنه يُقْدِم دائماً على إجراء تجارب جديدة .

ولقد ألقى « بروير » حديثاً يتصل كذلك بالاوضاع المبتدعة فى الهندسة المعمارية الحديثة ، قال فيه : « يجب أن تكون تقاليدنا المعمارية دائماً عرضة للاختبار عن طريق التجارب . إن الشعور بالمسئولية ، القائم على التجربة ، ومحاولات التقدم الجريئة لا يمكن أن ينفصلا عن بعضهما . إن التوحيد (Standardisierung) وهو فى حد ذاته مثمر سليم ، يغدو عقيما إذا لم يوضع موضع التساؤل والنقد بين فترة وأخرى ، وإذا لم يعاود الإنسان مرة وأخرى العمل من حيث بدأه » .

هذا ولا يقصر مغزى إجراء التجارب فى أعمال « بروير » الخاصة على الكشف عن إمكانيات جديدة لاستعمال مواد البناء قديمة وحديثة ، بل إن هذا المعنى ينطوى على تجارب فنية — وقبل كل شىء — على مثل هذه

التجارب التى تهدف إلى إيجاد « التوافق العام » . ولقد كرس « برويز » جهوده الباكرة للبحث عن مواد جديدة وُطرز جديدة ، كما كان شأن معظم المعماريين فى الحلقة الثالثة وبداية الحلقة الرابعة من هذا القرن ، بل وكما يعمل كثيرون غيرهم حتى اليوم . ولكن الهندسة المعمارية لا يتصل شأنها بالمادة والطراز فحسب ، بل يمتد إلى المكان ومحتوياته كذلك . هذا ويبدى « برويز » فى أعماله الجديدة اهتماما أكبر بإنشاء مساكن جميلة من الداخل والخارج ، ويخلق مميزات للمبانى . واليوم تنشأ كثير من العمائر الكبيرة التى وضع « برويز » تصميماتها ، والتى تبشر بأمتع وأفضل ما وفق إليه حتى اليوم من حلول لمشكلة الملاءمة للموقع . وكذلك تبين على الورق ، السمات الداخلية التى حاول « برويز » أن يضفيها على بعض هذه المبانى الكبيرة — وخاصة مبنى دير « مينسوتا » ومبنى المقر الرئيسى لهيئة اليونسكو — وتكشف عن خطوة جديدة فى سبيل ما يسميه « القالب المعمارى المعبّر الشامل » .

وإذا حققت هذه المبانى ما تبشر به ، فمن المحتمل أن يصبح « برويز » من أعاظم المهندسين المعماريين فى العالم ، لا لأنه أسهم فى الثورة المعمارية منذ بدايتها ، إذ كانت سنه وقتئذ أصغر من أن تتيح له ذلك ، ولكن لأنه استجمع كل ما كشفت عنه الهندسة المعمارية الحديثة فى سلسلة من المبانى التى ترضى الذوق ، ثم أخذ بعدئذ فى تطوير ما حققه . وبذلك وهب فن العمارة الحديثة روحاً جديداً وأساساً رشيدا وطيدا .

عن مجلة « دير مونات » الألمانية



قائد الأوركسترا

ڤلهلم فورتڤينجلر يتحدث عن الموسيقى

الدكتور فلهلم فورتڤينجلر من صفوة قادة الأوركسترا فى العصر الحديث ، ولد فى برلين عام ١٨٨٦ ، ووافاه الأجل فى سويسرا فى أوائل العام الحالى . وزار مصر خلال عام ١٩٥١ على رأس أوركسترا برلين الفلهارمونى .

والمجلة وقد قدمت فى عدد سابق مقالا عن عظيم آخر من عظماء القيادة فى الأوركسترالية — أرتورو توسكانينى — يحلو لها أن تقدم فى هذا العدد حديثاً من أحاديث فورتڤينجلر . وليس هذا الحديث من نسج الخيال ، بل هو واحد من أحاديث جرت منذ أكثر من أربعة عشر عاماً فى منزل الدكتور فورتڤينجلر بمدينة « پوتسدام » كما يقرر « ڤالتر آبندروت » الذى نظم هذه الأحاديث بينه وبين « فورتڤينجلر » . وقامت سكرتيرة « فورتڤينجلر » بتسجيلها ، وكانت موضوعات هذه الأحاديث تحدد قبل البدء فيها ، فجاءت فى صيغتها النهائية مقاربة لما جرت به .

آبندروت — رأيتكم مساء أمس فى « كونسير » الأوركسترا الفلهارمونى ؛ ولكن فى غير مكانكم المعهود ، إذ كنتم تجلسون فى الصالة ، وقد جئتم تستمعون إلى زميلكم فلان . .

فورتڤينجلر — أجل ، فإنى أولى اليوم بعض المسائل التى اضطرنى ضيق وقتى إلى إهمالها أمداً طويلا — اهتماماً زائداً ، فذهابى إلى « الكونسير » ، واستماعى إلى الموسيقى ، لا يدخلان علىّ سروراً بالغاً فحسب ، بل يتيحان لى الإفادة بمزايا أجل شأناً ؛ لأن ذلك ييسر لى أن أراقب عملى الفنى ، عن طريق الآخرين . وبذلك يتهيأ لى ملاحظة أمور ، لا أفكر فيها عندما أقوم أنا بدورى فى قيادة الأوركسترا ، وليس أقلها أن أعرف ما على أن أتجنبه من . . .

آبندروت — . . . كما حدث مساء أمس مثلا ؛ فإنى لا أحسبكم تقرون الجمهور على حماسته .

فورتڤينجلر — طبعاً لم أقره ، ومع ذلك فقد فهمت هذا النوع من النجاح ؛ فلا جدال فى أن حفل الأمس كان يتسم بقدرة على التأثير ، ولكنه تأثير لا علاقة له بطابع الموسيقى التى عزفت ولا بقيمتها . إنه تأثير سطحى لا غير ، تأثير من ذلك النوع الذى أعتبره « غير مشروع » . . . فالجمهور لا يدرك إن كان هذا التأثير — من ناحية الفن — صادقاً أم مزيفاً . ذلك أن الجماهير — وبخاصة جمهور مدينة برلين الذى له سمات جماهير العواصم الكبرى — تبدأ كجماعة بشرية غير متبلورة تتأثر بلا وعى ، وبطريقة آلية بكل ما يجابهها . وقد يكون انفعالها الأول انفعالا صادقاً ، وقد لا يكون . زد على ذلك أن الانطباعات الأولى إزاء إنتاج فنى مّا ، إنما تتوقف على ظروف خاصة تأتى عفواً ، إلى درجة أن أولئك الذين خضعوا لهذه المؤثرات سرعان ما يملأ نفوسهم العجب من استجابتهم لها ، وتأثرهم بها . وإلا فبماذا نعلل مثلا سقوط مؤلفات موسيقية لا من النوع السمفونى فحسب ، بل من نوع الأوپرات ، كأوپرا « كارمن » و « عايدة » و « الحياة البوهيمية » ، وقد خاب سعيها فى أول ظهورها ، ثم مالبثت فيما بعد أن صادفت أكمل النجاح وأثبته ؟

آبندروت — حقّاً ، إنه أمر لم يتهيأ لأحد حتى الآن أن يعلله تعليلا شافياً .

فورتڤينجلر — أجل ، لم يتمكن أحد من ذلك . . . فإن كل ما يجرى بين الجماهير من أمور ، إنما يجرى فى جو تسود فيه قوى غريزية غير متوقعة ولا رشيدة . وما نسميه « الجمهور » فى مجال الحياة الموسيقية ، ليس سوى مجموعة من الناس تقصر بصيرتها عن رؤية ما يجول فى نفوس أفرادها ، وتعجز عن تحديد ميولهم . ولكى يدرك الجمهور — ومثله الفرد من المستمعين — ما يتفق وذوقه أو لا يتفق ، لا بد له أولا من شىء هام : فترة من الزمن ، تنضج فيها أحكامه ، وبخاصة إذا كان الأمر متعلقاً بالموسيقى البحتة التى لا تستند إلى قصة أو قصيدة . ومن العسير أن نقدر الزمن الذى يؤهل الجمهور للتعرف على مؤلف موسيقى ، أو فقه موسيقاه ، فقد يقتضيه الأمر عشرات السنين ، وقد يصل به الانتظار إلى عدة أجيال . ولنذكر مثلا ما حدث لآثار « باخ » ، والوقت الذى انقضى حتى فهم الناس مؤلفات « بيتهوفن » فى أواخر حياته ، وحتى عرفوا قيمة الموسيقى « بروكنر » . ولا ننسى أن سوء الأداء الموسيقى يعوق عن الفهم ، أو يحول دونه ، فى غالب الأحيان ، إذ لا يكفى أن نراعى قيمة المؤلفات الموسيقية فى ذاتها ، ومدى استجابة جمهور المستمعين لها ، بل يجب أن ندخل فى حسابنا دائماً عاملا ثالثاً ، يندر أن يدركه الناس : هو نوع الأداء ؛ ذلك أن الموسيقى تعتمد على القائمين بعزفها وغنائها ، وليس فى مقدورها أن تكشف عن خبيئتها بنفسها ، كما هو شأن الفنون التشكيلية . فلا مراء فى أن تأثيرات الموسيقى الجديدة فى السامع كثيراً ما يتوقف مصيرها على قائد الأوركسترا ، والعازفين ، والمغنين . وقد يحدث فى حالات نادرة أن يرفع العازف أو قائد الأوركسترا من مقام الموسيقى التى يؤديها ؛ ولكن الأغلب أن تفسد الموسيقى الجيدة على أيدى من لا يحسنون أداءها ، بيد أن المستمع الذى ينصت إلى مؤلف موسيقى لأول مرة ، أو فى المرات الأولى ، فلا يترك فى نفسه أثراً ، يستحيل عليه أن يتبين هل يعزو هذا القصور فى التأثير إلى الموسيقى نفسها أو إلى القائم بأدائها .

آبندروت — لقد قامت إدارة الأوركسترا الفلهارمونية ، منذ أمد وجيز ، بنشر قائمة بالمؤلفات الموسيقية التى يقبل جمهور برلين عليها أشد الإقبال ، والتى تدر أوفر دخل ، ومن ذلك نستطيع أن نستخلص نتائج غاية فى الأهمية حول نفسية الجمهور .

فورتڤينجلر — أرى أن ما تقصدون إليه هو الحكاية القديمة ، أى الشكوى من الجمهور « البليد » الذى يصر على استعادة المؤلفات المشهورة ، ويعرض — بل يعجز — عن الاستماع إلى المؤلفات الحديثة . . . غير أننى أود أن أعرف كيف تنتهى المؤلفات القيمة عاجلا أو آجلا إلى شق طريقها ، بل إلى فرض نفسها فى قوة وفى إصرار ، متبعة فى ذلك منطقاً خفياً هادئاً لا يخطئ سبيله ؟ ثم علام يستند حكم الخلف الذى جرينا على التسليم به تسليماً مطلقاً دون ما نقض أو اعتراض ؟

فى رأيى أن المؤلفات المحببة إلى الجمهور (وهى حسبما تدل عليه إحصائية الأوركسترا الفلهارمونى : السمفونيات الثالثة والخامسة والسابعة والتاسعة لبيتهوفن ، والسمفونية « التى لم تتم » لشوبرت ، وبعض مؤلفات تشايكوفسكى ، إلخ . . .) — قد يرجع نجاحها إلى أسباب بعضها عملى ، ذلك أنها أعمال تمتاز فى الواقع بقسط كبير من الوضوح ، يسهل تتبع خطوط بنيانها ، وألحانها جلية المعالم ، مما أتاح لها التغلب على الأداء الضعيف ، أو المضطرب ، ولا تعتمد فى ظهور جمالها كل الاعتماد على قيمة الأداء ، فإذا تسلمتها الأيدى التى لا تحسن الأداء ، فإن ذلك لا يغض من جمالها بمثل ما يغض من جمال غيرها من المؤلفات الأقل ذيوعاً ، ولو لم تقل عنها قيمة .

وبدلا من أن نتساءل عن أسباب ما لبعض المؤلفات من ذيوع وإقبال فى الوقت الحاضر ، يجدر بنا أن نوجه اهتمامنا إلى البحث عن السر الذى أتاح لبعض المؤلفات أن تثبت فى مكانها طيلة هذه السنين ، وتحتفظ دواماً

ببقائها ، وكيف أن قدرتها على التأثير التى بلغت من الوضوح حداً لم يعد خافياً على أحد ــ ظلت قوية لم يوهنها الزمن ؛ على حين نرى كثيراً من المؤلفات الموسيقية كانت فيما مضى تمتاز بقدرة عظيمة على التأثير ــ بل ربما كان تأثيرها إذ ذاك أشد وقعاً من تلك المؤلفات التى تحدثت عنها الآن ــ انتهى بها الأمر إلى الأفول والضمور ، بل إن بعضها اختفى وانطمس أثره تماماً . وإذا استعدنا ذكرى هذه المؤلفات ، وجدنا أن بعضها بالذات هو الذى عمد مؤلفوه ــ أول ما عمدوا ــ إلى بلوغ الغاية من التأثير دون احتشام ؛ مثال ذلك بعض مقطوعات « ليست » التى قصد بها إبراز براعته كعازف كبير ، وبعض من آثار « برليوز » و « ڤاجنر » و « ريشارد شتراوس » و « تشايكوفسكى » ، وغيرهم ... فالقدرة على التأثير المباشر شىء ، والقدرة على التأثير الآجل شىء آخر ؛ وفى استطاعتنا أن نقرر أن قوة التأثير المتعمدة ، المتعجلة النجاح ، تعوق الأثر العميق الدائم ، وقد تبطله أو تقضى عليه .

أو لم تلحظ أنك قد « تتأثر » بشىء ما فى حياتك العادية ، فتحس مع ذلك ــ فى اللحظة نفسها ــ أن هذا التأثر كان غير ذى شأن ؟ ولما كان رد فعل الجمهور لا يصدر عن وعى ، فإنه دائماً يكون مطابقاً بشكل ما لقوة التأثير التى أوجدته ؛ ولذا فإنك ترى من المؤلفات ما يثير عاصفة مدوية هوجاء من التصفيق والتهليل ، ولكنه مع ذلك ضجيج تافه لاقيمة له ، جدير بهذا النوع من المؤلفات . ومن ناحية أخرى نجد مؤلفات لا تثير فى الجمهور مثل هذا الضجيج والتهليل ، ولكنها مع ذلك لا تبارى قيمتها ، وبلغت قوة تأثيرها من العمق شأواً لم يتح لغيرها أن يبلغه .

ومن ثم كان من الخطأ ، والخطأ البين ، أن ننظر بعين الاعتبار إلى رد الفعل الذى يعكسه الجمهور ، أى النجاح الظاهرى على أنه مقياس حقيقى تعرف به القيمة الفعلية لأثر ما . ومن البديهى أن اتخاذنا له معياراً لمعرفة قيمة انتاج فنى ممّا أكثر من ذلك خطأ ؛ فإن الجمهور ، ذلك المخلوق الغريب الأطوار ، لا يدرك هو نفسه كيف ، ولا لماذا ، يتأثر بشتّى المؤثرات ، ذلك أن انعكاساته فيه لا تصدر عن وعى ، بل بطريقة آلية ، شأنه فى ذلك شأن « البارومتر » ، غير أن المهم أن نعرف كيف نقرأ « البارومتر » قراءة صحيحة .

والجمهور نفسه يعجز عن ذلك ، لدرجة أن الإنسان ، مهما بلغ من الذكاء والفطنة ــ ولقد اختبرت ذلك بنفسى مراراً عديدة ــ يعجز عن النفوذ إلى أغوار سريرته ليرى مصدر ما يأتى به من أحكام . وإذا سئل فى هذا الصدد ، جاء رده ، أى حكمه الواعى ، متأثراً بشتى ضروب المعتقدات والأحكام الثابتة ، ومختلف المعانى والصور المتداعية التى تثقل أفكاره ، دون أن يورد أى إيضاح صحيح للأثر الحقيقى الذى انطبع فى ذهنه . ولا ريب فى أن ما يؤهله للمشاركة فى تكوين « الرأى العام » السليم ــ هو الانطباع الحقيقى ، لا هذه الأفكار والأحكام الخاطئة التى تكون جزءاً من فرديته المحدودة ، وما « الرأى العام » الأصيل إلا وليد العقل الباطن ، وهو يتكون بحسب قواعد وأصول معينة ؛ ولذا فإن « دنجلشتد » Dingelstedt الذى خبر أمور المسرح ومشكلاته أمداً طويلا ، أصاب الحقيقة إذ يقول ما معناه : « إن ألفاً من المتفرجين ، يصدر كل منهم حكماً خاطئاً ــ يكونون فى مجموعهم جمهوراً على جانب لا يستهان به من الذكاء واليقظة . . . »

آبندروت ــ أما كان الأحرى بالنقاد أن يعملوا على إيضاح الفكرة التى يكونها الجمهور عن نفسه ، وعن الأحكام التى تصدر عنه ؟

فورتڤينجلر ــ إن النقاد لا يستطيعون ذلك ولو أرادوه ، أو حسبوا ذلك فى مقدورهم ، فالنقاد أنفسهم بعض الجمهور .

وعلى الرغم من أن الأحكام العاجلة كثيراً ما يجانبها الإنصاف ، فإن أحكام الجمهور النهائية تستند إلى أسس سليمة . وقد سبق لى أن أوضحت سبب هذا

التناقض بقولي : إن مضى الزمن لابد منه لاستماع الجمهور إلى الفنان ، والاستجابة لعمله الفنى ؛ ويطول الزمن كلما كان الفنان فريداً ، وكان فنه عميقاً . وليس ثمة غرابة فى أن يعرض الجمهور ، فى بادئ الأمر ، عما يجهله ، ومع ذلك فإن مرور الزمن سينتهى به دون شك إلى فهم هذا الفن الجديد ، على شريطة أن تكون الجدة التى فيه ذات قيمة حقيقية .

ولنوجه إذن همنا إلى معرفة ما يدور بين الفنان والجمهور . فكلاهما لا يكون على « حقيقته » إلا خلال التقائهما ببعضهما ، وبفضل هذا اللقاء ؛ فما لم يسيطر الفنان على جمهوره ، ويتمكن من إيقاظ المشاعر غير الواعية المتطلعة وإثارتها نحو الفن الأصيل ، فإن الجمهور ، كما نسميه أو كما نستطيع أن نسميه بلا حرج تسمية أخرى : « الشعب » — لا يشعر بكيانه ، ولا يتخذ صفة الجمهور ، بل يظل كما كان فى بادئ الأمر : جماعة من الناس لا معالم لها ولا غاية .

وهل لنا أن نتساءل مثلا عما كانت تؤول إليه « حياتنا الموسيقية » كلها لو أننا افترضنا — وهذا افتراض يناقض نفسه — أن « بيتهوفن » لم يكتب سمفونياته ؟ إن أسلاف « بيتهوفن » وأخلافه ، وبخاصة « بيتهوفن » نفسه ، أوجدوا بفضل مؤلفاتهم ما تواضعنا على تسميته « جمهور الحفلات السمفونية » ؛ وهذا الجمهور — بلا ريب — شيء آخر يختلف من جميع الوجوه عن أية جماعة لا هدف لها ، ولا ارتباط بين أفرادها ؛ ومنذ أن آلف عظماء الموسيقى السمفونية بين أفراده ، أقاموا فى نفس هذا الجمهور مقياساً للقيم ، وصارت له مطالب لا ينزل عنها ، وعلى الفنان أن يجيبه إليها . وللفنان بدوره مطالب حيال الجمهور ، وهذه المطالب يتوق الجمهور إلى إجابتها ، لأنها السبيل إلى كرامته الحقيقية ؛ فليست الجماهير سواسية ، وثمة فرق كبير بين جماعة من الناس « تكون جمهوراً » لشهود مباراة لسباق الخيل أو الملاكمة ، وبين جماعة أخرى يتكون منها جمهور يستمع لإحدى سمفونيات بيتهوفن ؛ وعلى هذا فإن صفة « إجماعه كجمهور » — والصفة وحدها مدار اهتمامنا — لن تكون فى الملاعب هى نفسها فى قاعات « الكونسير » .

وحتى فى ميدان النشاط الفنى ، نلحظ فروقاً من هذا القبيل ؛ ولقد استعمل « ڤاجنر » كلمة « إيفكْتْ » Effekt (الآثار السطحية) للتعبير عن المؤثرات التى لا هدف لها سوى « التأثير » فى الجموع ، والتى قد تثير حماستها إثارة وقتية ، ولكنها تقصر عن أن تحولها إلى وحدة جماعية حقيقية ؛ وقرر « ڤاجنر » فى تعريفه لكلمة « إيفكْتْ » أنها « أثر بلا سبب » . ولقد كان عصر « ڤاجنر » — العصر الذى شهد مولد كبار العازفين « الڤرتيوزو » — هو بذاته العصر الذى عمد فيه الموسيقيون إلى البحث عن هذه « المؤثرات التى لا سبب لها » لاستخدامها فى مؤلفاتهم . وهكذا ، ولأول مرة ، فإن ما بين الجمهور والفنان من صلة ، قد استحال إلى ما لا يزال مشكلة اليوم ؛ فمنذ ذلك الحين ، بدأ بينهما النفور المتزايد الذى أصبح الآن يهدد كيان حياتنا الموسيقية كلها ، وكانت هذه النزعة التى تهدف إلى التأثير بأى ثمن ، بمثابة الطلائع التى بدأت ، من عصر « ڤاجنر » و « ليست » ، تنذر بذلك الاتجاه نحو الاختلاف والنفور ؛ هذا وقد تبارى الموسيقيون فى الاستزادة من « قوة التأثير » هذه ، فكانوا ينشدونها بكل الوسائل ، محاولين بذلك الإبقاء على روابط بين الأوركسترا والمستمعين تجعل من الفريقين « وحدة جماعية حقيقية » .

غير أن تحول الجمهور إلى « وحدة جماعية حقيقية » ، ولو فترة مؤقتة ، أمر لا يتهيأ إلا لمنشآت فنية تملك على المرء نفسه لا بوصفه فرداً واحداً ، ولكن بوصفه إنساناً فى جماعة ، بل فى شعب ، بل فى الإنسانية جمعاء ، بوصفه إنساناً يحل فيه وينيره قبس إلهى . فبفضل مثل هذه الأعمال الكبرى ، وبفضلها وحدها ، يتهيأ للجمهور أن يدرك سر القوى الخفية الكامنة فيه . وما من شك فى أن هذه الأعمال هى نفسها التى يشعر الناس فى قرارة

أنفسهم بالحاجة الملحة إليها ، ويتوقون إليها بكل جوارحهم ، على الرغم من انطباعاتهم السطحية ، واعتيادهم تحكيم أهوائهم ونزعاتهم الوقتية . على أن ذلك لم يمنع الجمهور ، فى حياته الموسيقية ، من أن يقابل مثل هذه المنشآت الفنية كلما اعترضته — فى كل مرة وفى كل يوم — بالنفور والإعراض التام ، فلا يصغى إليها إلا على كراهية وازورار . والجمهور فى هذه الناحية مثله كمثل المرأة التى لا تنال حظها من السعادة إلا عن طريق الإذعان للعنف ، والخضوع للقوة .

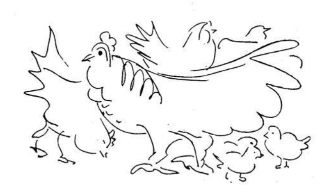
آبندروت — أتعنى بذلك أنه كلما كان الأثر الأول عنيفاً ، كلما كان فى هذا انتقاص للعمل الفنى ؟

فورتڤينجلر — إن تفكيراً كهذا يتسم بطابع السذاجة والعجلة . فمن منا ينتقص من قيمة آثار « بيتهوڤن » مثلا بسبب أثرها فى الجمهور ؟ إن الأمر على النقيض من ذلك ، فإن « حالة بيتهوڤن » هى ذاتها التى تتيح إدراك ماهية الأثر الأصيل ، والتأثر « المشروع » ؛ فإن من المقطوع به أن موسيقى « بيتهوڤن » تؤثر بمضمونها لا بظاهرها ، وبجوهرها لا بعرضها . ثم إنه إذا كانت « لبيتهوڤن » هذه القدرة على التأثير ، فمرد ذلك إلى الوضوح الذى يكتنف تعبيره عن أفكاره الموسيقية . وخير الوسائل التى تتيح للفنان النظر إلى جمهوره بعين الاعتبار هى التزام أكبر قسط من الوضوح فى التعبير . وما أصدق « جوته » حين قال : « إذا كان لدى امرئ ما يريد أن يقوله ، فليعبر عنه بوضوح ودقة ، أما عن الأمور المبهمة التى تحيط بها الشكوك ، فإن فيما يوقر نفسى منها ما يكفينى » . بيد أن الاستجابة لهذا المطلب لا تتأتى إلا إذا كان عند المرء شىء يقوله ، وإلا إذا كان الإنسان يجد فى نفسه الجرأة على أن يعرض نفسه دون زيف ولا زينة ، أى يظهر على حقيقته . وليس هذا فى مقدور كل الناس ؛ أما الذين يلجئون فى حياتهم ، وبخاصة فى فنهم ، إلى استعمال الوسائل الزخرفية المعقدة ، فإننى لا إخالهم إلا ممن يتنكبون الطريق السوى المباشر لأسباب يعرفونها .

وهناك أعمال موسيقية تبهر ، لأنها تسدد هدفها إلى هذا النوع من التأثير ، ولا تدخر وسعاً فى سبيله ؛ كما أن هناك أعمالا أخرى يكفى مجرد وجودها لتؤثر فى النفوس . ولذا فإن مضى الوقت يوهن من قوة الموسيقى التى تبهر ، على حين تعجز السنون عن أن تنال من الموسيقى التى تؤثر فى النفوس *

---

* من كتاب « أحاديث عن الموسيقى » لڤلهلم فورتڤينجلر Wilhelm Furtwängler .



من أعلام السينما - ٢

شارلى شابلن

ذكرنا فى المقال السابق المنشور فى عدد سبتمبر من « المجلة » : كيف تم اختراع السينما ؟ وكيف انتقلت على يدى المخرج الأمريكى جريفيث ، من اختراع بسيط إلى فن كامل له أصول ومبادئ ما زال السينمائيون يتبعونها حتى الآن فى العالم أجمع ؟ وسنبحث فى المقال التالى أعمال عبقرى آخر أحدث تغييراً جوهرياً فى موضوعات نوع من الأفلام ، ظهر منذ بدأ استكمال اختراع السينما ، ألا وهو الأفلام الكوميدية .

إذا بحثنا فى تاريخ الأفلام السينمائية الكوميدية نجد أنها قد استكملت كيانها على يدى الممثل الهزلى ماك سينيت ، وهو من أصل كندى يعمل فى الولايات المتحدة ، وكان ذلك حوالى عام ١٩١٢ . ولم تخرج أعمال كل من سبقه فى هذا الميدان عن كونها حركات مسرحية غريبة عن عالم السينما . أما ماك سينيت فكان له عالمه الكوميدى الخاص الذى يقدم لنا الأقزام المضحكين ، والطوال النحفاء ذوى اللحى ، وأصحاب الأجسام الضخمة ، والأطفال الشياطين ، والسابحات الفاتنات ، ورجال البوليس الذين يحاولون المحافظة على النظام بدون جدوى ، هذا إلى جانب فطائر تقذف فى وجوه الممثلين وموتوسيكلات تجرى على أسلاك التليفون ، وقطارات تسير فى الشوارع ، وتصادم السيارات ، ومطاردات بهلوانية ، ومعارك مسلحة . . إلخ — ولكن طبعاً ، لا يموت أحد من الأبطال ولا يصاب ممثل بأقل جرح ، حتى لو سقط من الدور العاشر .

وكانت الحركة عنيفة فى هذه الأفلام ، والتوقيت حاداً ، ومن الصعب تتبع القصة ، وفى الفيلم تلو الفيلم كانت كل هذه الشخصيات تتابع وتتلاحم بدون كلل . ومن هذا العهد يمكننا تتبع أعمال جميع الكوميديين الأمريكيين ، فهنا بدأ شابلن وكيتون ولانجدن وهارولد لويد ولوريل وهاردى ، وبقية المهرجين . إلا أن واحداً منهم فقط استقل بشخصيته ، وأصبحت له مدرسة خاصة فى هذا الميدان غزا بها جميع أسواق العالم ، هو : شارلى شابلن ، وما زالت أفلامه الأولى (١٩١٤) تعرض تجارياً حتى الآن ، وتلقى نجاحاً فى كل مكان ، فالدور الذى يقوم به شابلن كشريد صغير مضحك ، حقه مهضوم فى المجتمع ، له تأثير عميق فى نفوس المتفرجين جعله محبوباً فى جميع أنحاء العالم ، حيث أطلقت عليه عدة أسماء شهيرة منها شارلى وشارلو وكارلينو وكارلوس وكارليتوس وغيرهما .

* * *

منذ بدأ شابلن عمله فى السينما عام ١٩١٤ وهو يلاقى نجاحاً تلو الآخر ، وأكثر من ذلك من أن اعترف بمقدرته وكفاءته كالكوميدى الأول فى جميع أنحاء العالم . . فقد ضرب على وتر حساس فى عالم الكوميديا على اتصال مباشر بالإنسانية فى أى مكان ، وأى زمان ، فخبرته فى المسرح أولا ، وتجاربه فى الحياة ثانياً هما اللتان قادتاه إلى ذلك الاتجاه ، فقد قال بنفسه :

« يجب أن تكون الكوميديا حقيقية وواقعية .

والكوميديا التى أقدمها هى حياة واقعة مع أقل مبالغة أو تحوير لإبراز ما يمكن أن يقع تحت ظروف خاصة .. وكان هدفى منذ البداية إرضاء نفسى ، ولكنى عندما فكرت فى الأمر بدأت أقتنع أنى أحاول إرضاء الرجل العادى . وهل أنا سوى ذلك الرجل العادى ؟ »

وشابلن نفسه شخصية مركبة ، وهو شخصية دولية هى مزيج من عدة جنسيات ، ولذا فقد كانت شخصية الدور الذى اختاره لنفسه فى أغلب أفلامه يمكن أن تحمل أية جنسية وأى سن فيما بين الخامسة والعشرين والخامسة والخمسين مثلا . ومكياجه وزيه ، ولو أنه يوحى بالجنسية البريطانية فيما قبل الحرب العظمى الأولى ، إلا أنه يعبر عن رقه مهذبة ومبتذلة فى الوقت نفسه ، وشابلن يقول فى حديث له عام ١٩٢٣ :

« هذا الزى يساعدنى على التعبير عن فهمى لشخصية الرجل العادى . . تقريباً أى رجل . . نفسى . فالقبعة تعبر عن الكرامة والشنب عن الكبرياء والجاكته المزررة والعصا والأسلوب جميعه عن الشهامة . . هو شخص مستعد أن يقابل العالم بشجاعة ، ويلعب لعبته وهو يعلم ذلك أيضاً . . يعلمه جيداً حتى يمكنه أن يضحك على نفسه ، ويشفق عليها قليلا » .

هذه الشخصية تنطبق على معظم الناس فى كل مكان ، والكوميديون الآخرون معروفون بطابعهم المحلى : الإيرلندى أو الهولندى أو الأمريكى أو الزنجى . . إلخ . أما شابلن فهو الوحيد الذى يحمل الطابع العالمى ، فهو يبدو فرنسياً بالنسبة إلى الفرنسيين ، ويابانياً بالنسبة إلى اليابانيين أما بالنسبة إلى الأطفال فهو الولد الشقى الخالد ، وبالنسبة إلى الناس العادين فهو زميلهم الذى ينتصر لهم على الشخصيات الكبيرة ، وإلى الباحثين عن الجمال فهو الحالم الذى ينقب عن الجمال فى هذا العالم القاسى ، وبالنسبة إلى النساء فهو يستدر عاطفتهن ، وحاسة الأمومة عندهن .

وأهم ما ساعد شابلن على نجاحه فهمه العميق لطبيعة الإنسان ، وذلك نتيجة للظروف الخاصة المحيطة به ، والتى منحته معرفة الحياة ، وقوة ملاحظته للناس وتصرفاتهم من سن مبكرة . وشابلن يقول : « ليس هناك سر يتعلق بإضحاك الناس . . كل ما فعلته أنى احتفظت بعينىّ مفتوحتين ، وبعقلى متيقظاً ، لأى الحقائق أو الأحداث التى يمكننى استغلالها فى مهنتى . . ودرست طبيعة الإنسان وتصرفاته ، فبدونها لا يمكننى أداء عملى » . وقال فى مكان آخر : « هدفت فى جميع كوميدياتى إلى السخرية من الجنس البشرى . . فاحترامى للجنس البشرى ليس مائة فى المائة » .

وإلى جانب الزى الذى اختاره شابلن فإن تكوينه الجسمانى ساعده أيضاً على تصوير شخصية الرجل العادى الصغير . وشابلن يعلق على ذلك بنفسه ، فيقول : « إنه لو كان طوله أطول بمقدار ٣ بوصات لاستحال عليه تقديم هذه الشخصية بنفسه » .

وإنها لحقيقة ثابتة يعترف بها شابلن ، إن الصبية فى أمريكا هم الذين اكتشفوه . فبدأوا يقلدون الرجل الصغير المضحك ذا الأقدام الكبيرة ، وكانت صورته الكاملة المعلقة على واجهات دور العرض كافية لجذب جميع صبية الحى . وأخذ اسم شابلن يزداد شهرة حتى إذا قربت نهاية عام ١٩١٤ كان أكثر شخصيات السينما نجاحاً ، وأصبح محبوباً من الصغار والكبار من جميع الطبقات ، وبقى كذلك حتى الآن .

وقبل أن نتتبع أعمال شابلن سنذكر باختصار الظروف التى نشأ فيها ، والتى أثرت فى مجرى حياته .

ولد تشارلس سبنسر تشابلن يوم ١٦ من إبريل ١٨٨٩ فى لندن ، من أب يهودى فرنسى وأم من أصل إسبانى وإيرلندى . وكان الأب يعمل مغنياً فى صالات الموسيقى ، بينما ترقص الأم وتغنى فى فرق صغيرة مختلفة ، وقد علما ابنهما الغناء منذ صغره . وفى الحفلات الخاصة بعد أن ينتهى الوالدان من عملهما ليلا ، يخرج الوالد ابنه تشارلس من سريره ويوقفه على المنضدة ، ويطلب

منه أن يؤدى بعض الأدوار أمام الضيوف الموجودين ، وكان تشارلس يقلد كل شخص رآه ، ويمكنه غناء أية أغنية ، وكان ذلك وهو فى سن الثالثة . وعندما أتم خمس سنوات من عمره حل محل والدته فى المسرح عند مرضها ، فأغرقه المتفرجون بقطع النقود من كثرة الإعجاب وطالبوه بالإعادة عدة مرات ، حتى كان والده يضطر إلى سحبه من المسرح . ثم توفى بعد ذلك والده من كثرة الشراب ، وفقدت الأم عملها ، فأمضى تشارلس سنتين فى ملجأ حتى استردته أمه .

وكان عمر تشارلس ٧ سنوات عند ما اشترك فى برنامج إحدى صالات لندن ، للقيام بدور كلب (مرتدياً زى كلب) ينبح ، ويؤدى باقى حركات الكلاب بكل نجاح . واستمر العرض سنة ونصف السنة ، وبعد انتهائه ، أرسل تشارلس إلى المدرسة فأمضى بها عامين هى كل نصيبه من التعليم إلى جانب الفترة التى أمضاها من قبل فى الملجأ . وهو يعزو الفضل فى تثقيفه إلى أمه ، فقد كانت قوة ملاحظتها تفوق المعتاد ، فكان يمكنها مثلا أن تستنتج من ملاحظة حذاء رجل ما والتعبير على وجهه ودخوله إلى المخبز ، أنه قد تشاجر مع زوجته وأنه غادر منزله بدون إفطار . وانتقلت عادة الأم فى دراسة الناس إلى ابنها . وفى أحد الأيام عاد تشارلس إلى البيت فقالوا له : « إنهم » أخذوا أمه بعيداً وكان أخوه الأكبر قد رحل قبل ذلك إلى إفريقيا ، فبقى وحيداً فى هذا العالم .

وظل شابلن يرقص ويغنى فى الطرقات المتفرعة من سوق كوفنت جاردن ، أو يعمل صبى حلاق ، وينام فى الحدائق العامة . حتى عاد أخوه سيدنى من إفريقيا ومعه بعض المال ، فأخذ ينظم لتشارلس الاتصال بمندوبى المسارح والصالات ، فعمل فى مسارح لندن منذ ١٩٠٠ فى عدة أدوار ومثل عدة شخصيات مختلفة .

وفى إحدى التمثيليات ، وكان المفروض أن يقوم بتقليد شخصية دكتور مشهور ، فلم يذعن شابلن لأوامر المخرج ، بل دخل المسرح بكل تعاظم ، وعلق عصاه على يده خطأ من طرفها الأسفل ، فسقطت على أرض المسرح ، وعندما انحنى ليلتقطها سقطت قبعته ، وظهرت البطانة الورق التى عملت من لتناسب مقاسه وعندما أعاد القبعة فوق رأسه بدون البطانة سقطت حتى أذنيه .

كان هذا الجزء المرتجل حدثاً فى عالم الكوميديا ، وصمم شابلن منذ ذلك الوقت أن ينصرف إلى الكوميديا . ولكنه وجد أن بعض النكات التى يلقيها لا تنال ما تستحقه من نجاح فى بعض الأماكن ، حيث يستعمل الناس لهجة مغايرة للهجته ، ففكر شابلن فى الاستغناء كلية عن الكلام والاستعانة بالحركات فقط .

وعمل شابلن بعد ذلك فى فرقة « كارنو » التى كانت السبب فى انتقاله معها إلى أمريكا فى إحدى الجولات عام ١٩١٣ ، ومن ثم بدأت علاقته بالسينما وعمره ٢٤ عاماً .

* * *

انضم شابلن إلى شركة أفلام كيستون Keystone فى ديسمبر ١٩١٣ ، وانطوى بذلك تحت لواء ماك سينيت ، وظل شابلن يعانى كثيراً من المصاعب والمشكلات بينه وبين باقى ممثلى الشركة ، إلى أن تمكن من الظهور فى فيلم «كسب العيش» فى فبراير ١٩١٤ (بوبينة واحدة) من إخراج هنرى ليهرمان . ولم يكن لشارلى زيه المعتاد بعد بل كان يرتدى قبعة حريرية عالية وجاكته فروك طويلة ومونوكل ، وكان يختلف دائماً مع مخرج الفيلم على الأسلوب الواجب اتباعه ، مما جعل ماك سينيت يسىء معاملته . وعندما عرض الفيلم فى النهاية اعتقد المخرج وسينيت وبقية شركائه أنهم أخطأوا فى اختياره ، ولكن إعجاب النقاد بالفيلم دفع سينيت إلى الاستمرار فى التعاقد مع شابلن ، وأرسله مع المخرج ليهرمان إلى الشاطىء قرب لوس أنجلوس ، لتصوير الفيلم الثانى « سباق عربات الأطفال » (فبراير ١٩١٤) وطلب المخرج من شابلن أن يرتدى زياً مضحكاً ،

فأخذ الأخير يجمع الزى المطلوب بأن يستعير أجزاءه من رجال الاستديو وعماله الواقفين حوله : بنطلونا ضخماً ، وحذاء واسعاً جداً ، يلبس كل فردة منه فى غير موضعها ، وجاكتة ضيقة ، وقبعة أصغر من مقاسه ، وعصا خيزران ، وشنب صغير هو فى الواقع جزء من الشنب المستعار الذى يستعمله سينيت . وكان على شارلى أن يسير بطريقته المضحكة فى الطريق المخصص لسباق العربات ، وتلا ذلك عدة حوادث بينه وبين البوليس .

وفى فيلمه الثالث « ورطة مبيل الغريبة » (فبراير ١٩١٤ أيضاً) أضاف شابلن شيئاً جديداً إلى أسلوبه ، فهو يجرى ثم ينحرف فى زاوية حادة عند أحد الأركان ، رافعاً إحدى رجليه ليحافظ على توازنه ، قافزاً بالأخرى ، بينما ينظر إلى الخلف ويرفع قبعته .

واستمر بعد ذلك يمثل فى أفلام قصيرة يخرجها ليهرمان أو سينيت ، حتى أصبح شابلن يخرج أفلامه بنفسه ابتداء من فيلمه الثالث عشر (مايو ١٩١٤) ، واستمر شابلن فى العمل مع شركة كيستون حتى آخر العام ، ظهر خلال ذلك فى ٣٥ فيلماً ، أى بمعدل فيلم فى كل أسبوع فيما عدا فيلماً طويلا واحداً استغرق عمله ١٤ أسبوعاً .

وتمكن شارلى خلال عامه الأول فى صناعة السينما من استكمال شخصية « الرجل الصغير » التى استمر فى أدائها فى غالبية أفلامه التى تلت ذلك ، وهى شخصية الرجل المهضوم الحق فى المجتمع ، المحروم من ضروريات الحياة كالقوت والمسكن والحنان ، وهو يضطر إلى الاستعانة بذكائه لكى يحصل على ما يريد ، ولو بطرق لا يقرها المجتمع .

• • •

عرض ماك سينيت على شابلن مبلغ ٤٠٠ دولار فى الأسبوع عن العام التالى ، ولكن شابلن طالبه بمبلغ ٧٥٠ دولاراً ، فاختلفا وتعاقد شابلن مع شركة أفلام إسّانى Essanay على العمل خلال عام ١٩١٥ بأجر قدره ١٢٥٠ دولاراً فى الأسبوع . . وتمكن شابلن من البعد عن تأثير ماك سينيت وأسلوبه الكوميدى ، وأصبح يخصص وقتاً أكثر لإنتاج كل فيلم ، وكان وقتئذ يعتمد فى التحضير على فكرة أساسية فقط يتصرف فيها كما يشاء أثناء التنفيذ ، فلم يعرف عنه أنه كان يعمل حسب سيناريو تفصيلى مجهز من قبل إلا فى عهد السينما الناطقة .

وكان أول أفلام شارلى فى عمله الجديد هو فلم « وظيفته الجديدة » (فبراير ١٩١٥) ، وثانيها « ليلة فى الخارج » (فبراير أيضاً) ، وفيه يعود شارلى فى حالة سكر فيضع عصاه فى السرير بدلا من نفسه ، ويحاول أن يملأ كوباً بالماء من سماعة التليفون ، ويستعمل معجون الأسنان لتلميع حذائه . وفى فلم « البطل » (مارس) يضع شارلى حدوة حصان فى قفاز الملاكمة ، من باب التفاؤل بالحدوة فقط ، ولكنها طبعاً تساعده على الانتصار على منافسه . تلا ذلك فيلم « فى الحديقة » . وفى « هروب جيتنى » (أبريل) يتهكم شارلى على السيارات الحديثة . وفى « المتسكع » ينقذ ابنة أحد الأغنياء من خاطفيها ، ثم يعمل فى مزرعة أبيها حتى يعود خطيب البطلة ، وليس على شارلى عندئذ إلا أن يرحل ، ويعود إلى تسكعه من جديد . وتلا ذلك عدة أفلام حتى بلغت أفلام شارلى لشركة إسانى ١٦ فلماً أهمها « فى البنك » (أغسطس ١٩١٥) وفيها يتضح أسلوب شارلى الجديد فى الفكاهة ، كأن يستمع إلى دقات قلب أحد مندوبى البنك ، ثم يطلب منه أن يخرج لسانه فيستغل شارلى ذلك بأن يبلل طابع بوستة ويلصقه على خطاب . وهو يبذل مجهوداً كبيراً لكى يفتح خزانة ، ثم يخرج منها مكنسة وجردلا ليؤدى عمله .

وعند ما انتهى عقد شابلن مع شركة إسّانى ، عرضت عليه الشركة عقداً جديداً بنصيب فى الأرباح اشترط فيه ألا يقل عن ٥٠٠,٠٠٠ دولار سنويًّا ، ولكنه رفض

وتعاقد مع شركة ميوتوال .

* * *

عمل شابلن مع شركة Mutual خلال عامى ١٩١٦ ، ١٩١٧ نظير ٦٧٠,٠٠٠ دولار سنوياً (١٠,٠٠٠ دولار أسبوعياً ومكافأة سنوية قدرها ١٥٠,٠٠٠ دولار) وكانت أفلام شابلن تعرض فى جميع أنحاء العالم وقتئذ ، وكان يطبع من كل فيلم ٥٠٠ نسخة وهو رقم كبير إذا قورن بأفلام أمريكا فى أيامنا هذه ، إذ يطبع منها ما بين ١٥٠ ، ٢٠٠ نسخة فقط .

واستعمل شابلن فى أول أفلامه لهذه الشركة « الملاحظ » (مايو ١٩١٦) فكرة الشبيه ، فشابلن وشبيهه يسببان الفوضى فى المحل التجارى الذى يعمل به . وأنتج شابلن خلال هذه الفترة ١٢ فلماً كلها من تأليفه وإخراجه وتمثيله — كان أقلها أهمية فلم « الساعة الواحدة صباحاً » (أغسطس ١٩١٦) فهو يظهر وحده فى الفلم لمدة ٢٥ دقيقة . . ولكن شابلن نفسه لم يرق له هذا الفلم فيما بعد ، فقال عنه : « فلم آخر كهذا ، وينتهى شارلى » .

ومن أهم أفلام هذه الفترة والتى كانت تعرض دائماً أفكاراً جديدة لشابلن ، فلم « الشريد » (يوليو ١٩١٦) فعندما يعزف شارلى على الكمان تقوم البطلة بغسيل الملابس على أنغامه ، وعندما يسرع فى العزف تسرع هى فى الغسيل حتى ينقلب الحوض . وفى « الكونت » (سبتمبر) يعلق شارلى عصاه فى الثريا (النجفة) ، ويمسك بها كى يضمن عدم انزلاقه على أرضية المرقص . وفى فلم « محل المرهونات » (أكتوبر) نرى شارلى يختبر ساعة منبه ، فهو يضع سماعة الدكتور عليه ، ثم ينقر بإصبعه عليه كأنه دكتور يفحص رئة ، ويطرق الجرس ، ثم يفتح المنبه بفتاحة علب ، ويضع فم التليفون فى عينه كالساعاتى ، ويزيت المنبه بجهاز معالجة الأسنان ، ويخرج الزمبلك ليقيسه كما يقاس القماش . . وأخيراً يجمع كل ما تبقى ويضعه فى قبعة الزبون ، ويرفض



« الصبى » ١٩٢١

أخذ المنبه كرهينة . ومن الأفلام البارزة فى هذه الفترة أيضاً فلم « شارع سهل » (يناير ١٩١٧) و « المصحة » (إبريل) و « المهاجر » (يونيو) .

* * *

تعاقد بعد ذلك شابلن مع شركة First National على إنتاج ٨ أفلام فى مدة ١٨ شهراً ، وذلك نظير مبلغ مليون دولار . وكان لشارلى حرية التصرف كما يشاء فى هذه الأفلام الثمانية ، وكل أفلامه منذ ذلك الوقت أصبحت ملكاً له يتصرف فى عرضها كما يريد .

وكان أول أفلام هذه الفترة ، وأهمها فى الوقت نفسه ، هو فلم « حياة كلب » (إبريل ١٩١٨) فشارلى وكلبه فى حالة قاسية من الجوع . . يشاهد كلب شارلى بقايا طعام فى وسط الطريق فيسرع إليها ، ولكن بقية الكلاب تتخاطفها فيتدخل شارلى ، ويخطف هو الأكل . . الكلاب تجرى وراءه . . أحدها يتعلق فى بنطلونه ،

ولا يتركه إلا بعد أن ينزع جزءاً كبيراً منه . . ويفوز شارلى وكلبه بالأكل . . شارلى يشاغل صاحب محل حتى يتسنى لكلبه أن يسرق له السجق . . شارلى يدخل مرقصاً ، ويضطر إلى إخفاء الكلب فى بنطلونه ، ويبقى ذيل الكلب ظاهراً من مؤخرة بنطلون شارلى .

وعندما أنتج شابلن فلم « الصبى » (فبراير ١٩٢١) أعطته الشركة ٦٠٠,٠٠٠ دولار زيادة عن العقد ، وكذا ٣٠ من الأرباح (وصلت أرباح هذا الفلم إلى ٢,٥٠٠,٠٠٠ دولار) . وانتهى شابلن من إنتاج الأفلام الثمانية المتفق عليها فى فبراير ١٩٢٣ ، بدلا من أكتوبر ١٩١٩ ، نظراً لاضطراب حياته الخاصة ، وقيامه بعدة رحلات طويلة للخارج .

* * *

نأتى بعد ذلك إلى المرحلة الأخيرة من أعمال شابلن عندما انضم إلى شركة United Artists وقد ساعد فى تكوينها ١٩١٩ مع جريفيث ودوجلاس فيربانكس ومارى بيكفورد ، ولكنه لم يتمكن من الاشتراك معهم فعلياً قبل عام ١٩٢٣ ، وقدم لنا الأفلام التالية :

امرأة من باريس ١٩٢٣ — البحث عن الذهب ١٩٢٥ — السرك ١٩٢٨ — أنوار المدينة ١٩٣١ — العصر الحديث ١٩٣٦ — الدكتاتور العظيم ١٩٤٠ — مسيو ڤيردو ١٩٤٧ — أضواء المسرح ١٩٥٢ .

* * *

لم يمثل شابلن فى أول هذه الأفلام « امرأة من باريس » بل اكتفى بالتأليف والإخراج ، وقام بالتمثيل أدولف منجو ، وإدنا برڤيانس التى قامت من قبل بدور البطلة فى أغلب أفلامه .

وفى فلم « البحث عن الذهب » قام شابلن بتمثيل الدور الرئيسى بالإضافة إلى باقى أعماله . وعندما أعدت نسخة جديدة من هذا الفلم للعرض منذ سنوات قليلة أضيف له شريط صوت ، قام فيه شابلن بكتابة التعليق والإلقاء ، كما قام بتأليف الموسيقى التصويرية للفلم .



« البحث عن الذهب » ١٩٢٥

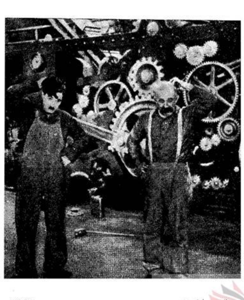
وقد سنحت لنا الفرصة أخيراً لمشاهدة هذا الفلم فى أوائل سبتمبر الماضى فى « ندوة الفلم » التى تقدمها مصلحة الفنون .

أما عن أفلام شابلن الناطقة فأولها هو « أنوار المدينة » ولشابلن ميزتان واضحتان بالنسبة إلى ذلك ، هما صوته الرخيم ، وخبرته المسرحية ، ولكنه بالرغم من ذلك لم يقبل أن يعتمد على الحوار ، واستمر فى الاعتماد على الحركات فقط ، ومن الأسباب التى دفعته إلى ذلك أيضاً أن استعمال اللغة الإنجليزية سيحدد سوق عرض الفلم . وقصة الفلم تدور حول فتاة عمياء (تمثيل فرجينيا شيريل) تأثرت بشفقة شارلى وعطفه عليها ، حتى إذا ما تم علاجها بفضله ، ورأته لأول مرة استمرت فى حبه ، فى الوقت الذى اعتقد فيه شارلى أن عليه أن ينسى علاقته بها .

وفى فلم « العصر الحديث » نرى المصنع والمدير منهمكا فى حل إحدى لعب الخشب المعشق . . وفى

منظر آخر يظهر المدير على شاشة أمام العمال يصرخ فيهم لزيادة الإنتاج . . الآلات الضخمة الجائعة . . الشريط المتحرك الذى يمر أمام عدة عمال ، من بينهم شارلى ، وعليه أجزاء من آلات يقوم كل عامل منهم بنصيبه من العمل فيها ، عندما تمر أمامه على الشريط . وكان نصيب شارلى أن يثبت الروابط (الصواميل) فكان يؤدى ذلك على توقيت موسيقى . وعندما يقصر لحظة قصيرة لكى يحك جلده فيها ، فإن العمل كله يرتبك ، ويضطر للجرى وراء الشريط لكى يكمل ما نقص ، . فيعطل باقى العمال عن تأدية دورهم . ويغادر شارلى المصنع ، وما زالت حركة تثبيت الروابط « الصواميل » تؤثر على أعصابه ، فما يكاد يرى أزرار ثياب السيدات ، حتى يسرع إلى تثبيتها « بالمفتاح الإنجليزى » ؛ ويستمر فى السخرية من عصر الآلة حتى يصل إلى الآلة التى تطعم الإنسان أوتوماتيكياً : تدخل الشوربة فى فمه ، ثم يأتى دور الخضر ، ثم تناوله قطعاً مناسبة من الخبز ، ولا تنسى الآلة أن تقوم بعملية مسح فمه من آن لآخر . . حتى تختل آلية الجهاز ، ويختلط عليها الأمر قبل أن يتمكن أحد من إيقافها ، وإنقاذ شارلى منها . وقبل أن يختفى شارلى مع بطلة الفلم بوليت جودارد فى النهاية فإنه يغنى لنا ، ولأول مرة منذ ظهوره فى السينما عام ١٩١٤ نسمع صوت شارلى ، ولو أن كلام الأغنية كان لا يمت إلى أية لغة بصلة .

وبالنسبة لفلم « الدكتاتور العظيم » فقد استغرقت كتابة السيناريو من شابلن ثلاثة أشهر كاملة ، واستمر التصوير فترة تزيد عن أربعة أشهر ، وبلغت نفقات الفلم مليونى دولار . وعندما عرض الفلم فى أواخر عام ١٩٤٠ اعتقد النقاد أن شابلن قد خرج عن ميدانه ، ولكنه قال : « كان على أن أفعل ذلك ، لهم ضحكاتهم ، والآن أريد منهم أن ينصتوا لى .لقد أنتجت هذا الفلم ليهود العالم — لأنى أريد أن أرى عودة الكرامة والشفقة . أنا لست شيوعيًّا ، بل إنساناً مجرداً ، يريد أن يتمتع



« العصر الحديث » ١٩٣٦

أهل هذا البلد بديمقراطية حقة وحرية سليمة » . وعندما يقوم شارلى بدور الدكتاتور هينكل (شخصية يرمز بها إلى هتلر) فهو يستعمل ألفاظاً عامة لا تدل على أية لغة ، وعندما يقوم أيضاً بدور الحلاق اليهودى فى الفلم نفسه فإنه يستعمل ألفاظاً بسيطة تفهم فى أى بلد فى العالم . . وكانت المواقف بين هينكل ونابولينى (المقصود به موسولينى) هى المواقف المضحكة فى الفلم . ولم يلق الفلم نجاحاً يذكر فى بدء عرضه ، ولكنه حاز مكانته بعد نهاية الحرب ، عندما عرض فى كل أنحاء أوروبا حتى فى ألمانيا وإيطاليا . . ومن المناظر التى لا تنسى من هذا الفلم مرور عربة هينكل أمام التماثيل المقامة فى الأماكن العامة والميادين كتماثيل ڤينوس والمفكر وغيرها ، فنجد أن كل التماثيل قد عدلت لترفع أيديها بالتحية للدكتاتور العظيم .

أما فلم « مسيو ڤيردو » فقد زاد من سخط السلطات الأميريكية على أعمال شابلن ، واشتدت حملة اتهام بالنشاط غير الأمريكى ، عقب عرضه . فهو دائماً

يعرض علينا الرجل الصغير فى أفلامه السابقة كضحية لعدم التأمين الاجتماعى ، ولضياع العدالة فى المجتمع . أما فى فلمه الجديد فقد ذهب إلى نهاية الشوط بطريقته المستترة نفسها .

ومثاليات شابلن بسيطة دائماً ، وواضحة فى رموزها : الكوخ الصغير المزهر هو حلم الرجل ، فى أى مكان فى العالم ، إلى جانب الزوجة المحبة . فإذا ما تنكرت له الإنسانية ، وحرمته من هذا الحلم ، فإن روحه تتجه إلى الشر ، فصبح قاسياً عنيفاً من دعاة الهزيمة ، فيصبح « مسيو ڤيردو » . وفى هذا الفلم يقدم لنا شابلن نوعاً جديداً من سخريته من المجتمع . فالفلم خال من المواقف العاطفية إلا عند ما تنكشف العلاقة بين ڤيردو والفتاة الضالة ، التى لم يقو على إقناع نفسه بقتلها ، لأنه اكتشف أن حالها مثل حاله ، وأنها ليست كبقية الناس الذين يحاربهم . . إنها هذه السخرية ، مهزلة الجرائم ، التى تكون الدافع لهذا الفلم . فالفلم يقترح أن الجريمة مسلية ما دامت الضحايا من النساء ذوات الشخصيات الشاذة . ولو أن هذا العمل من أعمال شابلن لم يعجب عدداً كبيراً من المتفرجين إلا أنه قصد به أن يتحدى قسوة الإنسانية . فشابلن نفسه ، إنجليزى الجنسية حسب مولده ، أصبح شخصية منعزلة فى أمريكا غير محبوب كشخص فى حد ذاته ، كل هذا يعود إلى رفضه القيام بأى عمل فى جانب الحرب العظمى الثانية ، مما قوى شوكة المعارضة ضده . والناس يقبلون على الفنان ما دام يسليهم ، أما إذا أوضح لهم عيوبهم ، وانتقد مجتمعهم فلن يرحبوا به . ومسيو ڤيردو يوضح لنا كل هذا فهو فى حرب مع المجتمع .

هو شخص عادى متزوج من امرأة مقعدة يخلص لها ، ويعيش معها فى منزل ريفى يتفق وأحلامه ، أما عمله فى المدينة الذى يقوم به فى الخفاء فلا يثير شكوك زوجته البتة ، فهو مواطن محترم يمنع ابنه من ارتكاب أى خطأ مهما قل أمره . . هذه هى حياته ما دام آمناً



وار المدينة » ١٩٣١



عصر الحديث » ١٩٣٦



سيو ڤيردو » ١٩٤٧

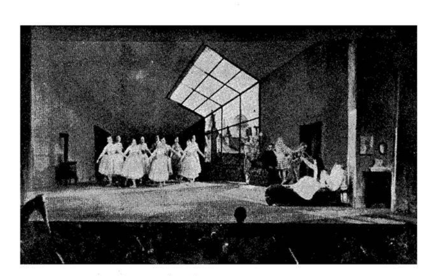


اللقاء بين كالفيرو وتيرى — « أضواء المسرح » ١٩٥٢

فى عمله فى البنك . . أما وقد انقلبت الأمور عليه ، وفقد وظيفته فهو مضطر إلى أن يعيش بأية وسيلة يتفتق عنها ذهنه . فهو يتزوج سلسلة من النساء اللاتى لا يتفق معهن فى الذوق ، الغنيات اللاتى يعشن المعيشة التى تذكره دائماً بانعدام أى ضمان اجتماعى فى عمله السابق . وهو يقتلهن الواحدة تلو الأخرى ، ويعود دائماً إلى أسرته الصغيرة فى الريف محملا بالغنائم . هذا هو محور القصة ، تلطفه بعض الفكاهة هنا وهناك . وفيردو لم يعطف إلا على زوجته المقعدة والفتاة الضالة . فبينما هو يتردد فى إعطاء الأخيرة كأساً من الخمر المسموم يزداد الموقف كله توتراً ، ولا نسمع سوى الحوار ، وعندما ترجح كفة الرحمة ، ويزول احتمال وقوع الجريمة ، عندئذ فقط يسمح لنا شابلن بالاستماع إلى الموسيقى التصويرية . .

آخر أفلامه التى شاهدناها فى مصر فلم « أضواء المسرح » ، نرى فى اللقطة الافتتاحية منه أحد شوارع لندن والأطفال يحيطون بالأرغن المتجول ، ثم ننتقل مباشرة إلى الدراما إذ نتبع الكاميرا إلى حجرة فى بنسيون حيث الفتاة مستلقية على سريرها ، وزجاجة السم فى يدها وصنبور الغاز مفتوح . ونعود ثانية إلى الشارع حيث يقترب كالفيرو (شابلن) وهوسكران . . واكتشافه للفتاة ، ورغبته فى المساعدة ، وفى إعادة الحياة إليها بالرغم من فقده لوعيه من كثرة الشراب . . أما الحوار الذى دار بينهما بعد ذلك ، وتأكيداته العاطفية عن جمال الحياة ، واستعادتها للثقة فكان له أثر قوى . . حركات كالفيرو للتعبير عن رغبة الزهرة فى النمو والصخرة فى الثبات ، واعتراف الفتاة بتعاستها لإصابتها بالشلل . . ثلاثة متسولون يغنون فى الشارع . . والمغازلة التقليدية بين كالفيرو وصاحبة البنسيون العجوز . . ولا يسع المتفرج من شدة الإخلاص فى التمثيل والدقة فى التفاصيل إلا أن يشعر وكأنه مع كالفيرو فى الحجرة نفسها يستمع إلى كلامه ، ويلتفت من آن لآخر إلى الفتاة المستلقية فى سريرها ليراقب حركاتها . ويعتبر حلم كالفيرو الأول مثالا للكوميديا الممتازة خصوصاً فى فصل مدرب البراغيث .

والتعرف بين كالفيرو ، والفتاة تيرى (من تمثيل كلير بلوم) فى هذه اللحظة بالذات ، وفى هذه الظروف



الباليه الأخير من فيلم « أضواء المسرح » ١٩٥٢

تعرض أمامنا مستوفاة من حيث الدراسة والتحليل ، فبينما خبرة كالڤيرو وحكمته يجذبان الفتاة تيرى فإنهما تجعلانه ينسحب فيما بعد من هذه العلاقة . . وعندما يدفعها فشله إلى المسارعة لحمايته ، نجد أن نجاحها سيفصله عنها ، فمنه استمدت إيمانها بالحياة ، وأرادت أن تقاسم سعادتها شاباً فى مثل سنها . . وحينما يتذكر كالڤيرو أيام شبابه ، وكيف ولى بلا عودة يتيقن من أن ما جمعهما سوياً فى البداية هو نفسه يدعوهما الآن إلى الانفصال . .

وإذا ما انتهينا من المقابلات بين كالڤيرو وتيرى ننتقل إلى اقتناع الفتاة بأنه يمكنها أن تمشى ثانية . ثم يلتقى الاثنان فيما بعد ، بعد فشله ونجاحها ، عندما لا تقدر تيرى على أن تقول « أنا أحبك » فتقول بدلا منها « سأفعل أى شىء لإسعادك » . وعندما يخبرها أنه لا شىء قد ولى ، وإنما كل شىء قد تغير فقط فتسأله : « لماذا لا تعود إلينا ؟ » فتكون إجابته حزينة ، ولكن كلها فخر وسخرية : « لا يمكننى . . يجب أن أستمر . . فهذا هو التقدم » . ثم ننتقل إلى فصل الباليه أخيراً ، وهو تعبير شاعرى عن الموقف كله ، وهنا يجب أن نذكر أن موسيقى الفلم من وضع شابلن أيضاً . . .

هناك مشاهد لا تنسى فى هذا الفلم مثل اكتشاف كالڤيرو لخلو الصالة من المتفرجين بعد تأدية فصل « مدرب البراغيث » ، ومشهد البروڤات التى تؤديها تيرى ، وتصوير خشبة المسرح من أعلى أثناء تغيير المناظر ، واللقطة الممتازة عندما تتحرك تيرى وهى ترقص فى الباليه الأخير حتى تستقر أمام الكاميرا ، فتحجب كالڤيرو عنا ، وهو ممدد على النقالة فى الكواليس .

* * *

ترك شابلن أمريكا بعد ذلك إلى أوروبا وهو يمضى أغلب أيامه الآن فى سويسرا بعيداً عن المشكلات ، وقد جاءتنا الأنباء أخيراً بأنه قد انتهى من إعداد فلم

جديد يعرض الآن فى أوروبا تحت عنوان « ملك فى نيويورك » . ولا ينتظر طبعاً أن يعرض هذا الفلم فى أمريكا . . بلد الحرية التى تنكرت لحرية الرأى .

أهم المراجع :

كتاب Spotlight on Films طبعة ١٩٥٠ —

كتاب Film طبعة ١٩٥٠ —

كتاب Charlie Chaplin طبعة ١٩٥١ —

مجلة Sight and Sound عدد يناير ١٩٥٣ —

كتاب Film and the public طبعة ١٩٥٥ —



فنون شعبية

فن النحت عند الإسكيمو



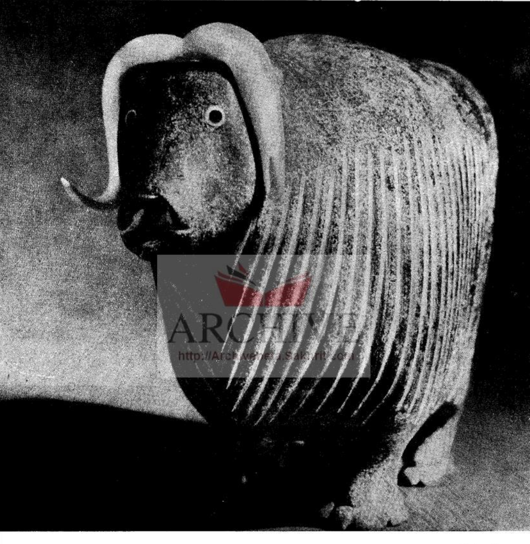
(ابن عرس)

يقطن الإسكيمو الصحراء الجليدية فى شرق كندا وعلى طول سواحل خليج هدسون وجزيرة « بضن » فى خيام وكهوف من الجليد . وهم قوم رحل يعيشون على صيد البر والبحر للحصول على حاجتهم من الغذاء والكساء، ويقل تعدادهم عن خمسة آلاف نفس يعيشون مبعثرين فى جماعات صغيرة وسط أرض فسيحة تصل مساحتها إلى ما يزيد على نصف المليون من الأميال المربعة ويعملون فى صيد البر والبحر ، الذى يمدهم بالغذاء والكساء وبالزيت اللازم لتدفئة مساكنهم .

ومن المحتمل أن يكون الإسكيمو هم الذين أدخلوا نظام الثياب المحاكة من الجلود والفراء إلى أمريكا ، فإن رداء « الباركة » ، وسراويلهم وأحذيتهم المصنوعة من جلد « وعل الكاريبو » لايمكن أن تقارن — مع ما يتوافر لها من راحة ودفء — بأى شىء آخر استطاع العالم المتحضر أن يصنعه ، ثم إن « الكاياك » ذلك الزورق النحيل الذى يستخدمه الإسكيمو أدق ما ابتكر من العائمات التى تمخر عباب الماء .

على أن هذه الحياة شبه البدائية حالت دون أن يتوافر أى لون من التخصيص فى العمل ، ولهذا يجب أن تتوافر فى الأسرة كفاية ذاتية ، فكل فرد يجب أن يعرف كيف يصنع حذاءه ، وكيف يعد السهام والرماح لصيد الحيتان ، وكيف ينشد أغنيته ، وكيف يطارد الحيوان ويقنصه .

وقد كان لحياة الصيد أثرها فيما يتوافر لهم من دقة الملاحظة التى عاونتهم على إيجاد فن مميز الطابع ، ذلك



« ثور المسك »

هو فن النحت ، لتصوير حياة الإنسان والحيوان فى هذه البلاد النائية التى بقيت على هامش العالم المتحضر لآلاف من السنين .

وبالرغم من أن هذا الفن الشعبى له طابعه البدائى ، إلا أنه كان كبير الأثر فى رفع اقتصاديات الإسكيمو ، فضلاً عن أنه أكسبهم الثناء والمديح حيثما عرض للنظارة .

↑ الأرنب

السمك الصخرى ↓



الدب القطبي

وفى غمرة الصراع من أجل الغذاء والمأوى ، ومع عدم توافر الخشب إلا ما تقذفه المياه على الساحل ، ومع عدم وجود الأقمشة والمنسوجات ، ومع عدم إمكان الحصول على الألوان والأصباغ ، فقد اضطر الإسكيمو للاتجاه إلى الصخور التى فى أراضيهم لينتجوا هذا الفن الجميل .

ويستخدم الإسكيمو الصخور فى صنع كل ما يحتاجون إليه من أدوات فى حياتهم اليومية . ومن هذه الصخور المعدومة الحس والحياة نحتوا تماثيل مليئة بالخيال والتصور ، فنقلوا صور الإنسان والحيوان مما يعيش حولهم ، بل صوروا أيضاً نماذج بشرية وطيوراً وحيوانات لا صلة لها بالبيئة التى تحيط بهم ، وقد جاءت هذه كلها من وحى خيالهم وأحلامهم ، مما يكسب بعض أعمالهم الفنية طابع « الكاريكاتور » ؛ ومع أنهم يضيفون إلى تماثيلهم بعض الزخارف السطحية إلا أن هذه الزخارف لم تعطل

من دقة إبراز الشكل الأصلى الذين يتراءى لهم . وهذه الأعمال الفنية البدائية ، وبعد أكثر من قرن من وصول بعض مظاهر الحضارة إليهم ، ما زالت محتفظة بأصالتها وحيويتها وعنفوانها .

وقد اضطر الإسكيمو للظروف المحيطة بهم إلى أن تكون كل منتجاتهم الفنية صغيرة الحجم ، فالناس الذين يعيشون فى تجول دائم يتعقبون حيوانات الصيد ، وهم يعتمدون عليها للحياة والغذاء ، ليس فى وسعهم أن يحملوا معهم التماثيل الكبيرة الحجم .

والواقع أن المثال المتحضر لا يستطيع أن يجارى الإسكيمو فى صناعة التماثيل فهؤلاء الناس لا يعرفون شيئاً عن « الدقماق » Mallet ولا عن « المقطع » chisel ، ولا يملكون قط آلة للقياس ، بل إن الفنان الإسكيمو إنما يعمل بذات الآلات التى يستخدمها فى حياته اليومية ، والتى يصنع بها « كاياكه » الصغير ، ويحفر بها آنيته الحجرية التى يعد فيها طعامه ، ويصنع بها الحراب التى يستخدمها فى اصطياد الحيتان .

وتقدم التماثيل التى يصنعها الإسكيمو قصة حياة الحيوان كما يراها هو ، فنجد البومة وهى تحرس وكرها ، والدب متبوعاً بصغاره ، والطائر الذى يكافح للتخلص من قبضة صبى صغير ، وهكذا ، فالفكرة دائماً بسيطة ولكنها واضحة وضوحاً مباشراً .

وتتوافر للإسكيمو دراية بالحيوانات والطيور والحيتان التى هى فى جملتها جزء من حياته ، ولا يمر يوم دون أن يرى الكثير منها فى صورة ما ، ثم إنه ليس من الغريب أن يؤمن الإسكيمو شبه البدائى بأن الحيوانات تتحدث إليه فى مناسبات خاصة ، وعندما يقص حادث صيد ويعيد سرده المرة بعد الأخرى فإنه يروى ما دار بينه وبين الحيوان من نقاش ، ويبدو له هذا كأنه حقيقة مثلها مثل ما يذكره من ثورة غضب عجل البحر المطعون بالحراب .

ولما كانت المخلوقات البشرية هى محور الفن عند الإسكيمو فإنها تقدم أكثر الاتجاهات الموضوعية فى ذلك الفن ، ذلك لأن حياة الناس مليئة وهى أكثر تبايناً واختلافاً من حياة الحيوان ، ولهذا فإن تعقب الصياد للدب القطبى ، وحمل الأم لطفلها ، ورقص الصغير على ركبتى أمه من أحب الأغراض التى يبرزها الفنان البدائى فى صناعته .

ويعبر الإسكيمو عن نفسه ومشاعره فى الأحجار والعاج والفراء بل بالأعشاب التى تندر فى الصحراء الجليدية حيث يقيم منزله ، ولكنه عندما يفتقر إلى المواد الأولية للصناعة فإنه يعبر عن نفسه فى الأشكال التى ينحتها فى الصخر الجامد .

ويحاول الإسكيمو أحياناً أن يصور الحيوانات التى انقرضت من حوله ، وما ظل يتوق إليها فى غذائه ، وقد صنع « كوماليك » تمثالا للأرنب القطبى واعتمد على ما سمعه من وصف كبار السن الذين رأوا هذا الأرنب قبل عشرات السنين ، وعندما صنع « كوماليك » تمثاله كان مدفوعاً بفكرة خرافية هى استدعاء هذا الأرنب الذى اختفى من الأرض ليعود إليها من جديد . .

ولثور المسك Musk - ox قيمة كبيرة بالنسبة للإسكيمو فقد كان يمونه من أقدم العصور — بكميات كبيرة من اللحم ، وكان يصنع من قرونه السهام ، وكان شعر فرائه يمده بالدفء والحرارة ؛ ولهذا الثور مكانته فى قصص الإسكيمو وأغانيه ونحته ، ويظن المثال أنه بصنعه لتماثيل الثور يستحثه على البروز للصياد .

ولكن للأسماك وضعاً آخر ، فالإسكيمو لا يفكر فيها إلا عندما تقفر الأرض من الحيوانات الكبيرة التى يتطلب اصطيادها مهارة ، ولا يرضى الإسكيمو أن يراه أحد عند حافة حفرة صغيرة وسط الجليد قابعاً فى صبر ينتظر مرور سمكة صغيرة ، وتبدو هذه الفكرة نفسها فى فن المثال ، ولهذا فإن تماثيل الأسماك نادرة جداً أبرزها فن « تونو » من رأس دورسيه فى جزيرة « بفن » .

وقد يجد أحد الإسكيمو الجمال فى الخطوط النحيلة المنحنية التى لابن عرس ، ويراه آخر فى الكتلة الضخمة من اللحم التى لعجل البحر ، ويحاول ثالث أن يوضح الجمال فى دهاء الدب . إن هؤلاء الناس يراقبون تفاصيل حياة الحيوانات التى تعيش حولهم ، ثم ينحتون فى لحظات الهدوء ما يتذكرونه من هذه التحركات ، إنهم ينحتون فى الصخر دون إحساس برسالة فنية ذلك لأن الفن عند الإسكيمو لم يصل بعد إلى مرتبة التخصص فالفن يمارسة الجميع .

ولكن ما هى حوافز هذا الإنسان فى فنه ؟ ربما كان يتعلق بأهداب البقية الباقية من حضارة منسية ، حضارة القارة الأسيوية التى نشأ فيها بلا شك ، وربما كان الدافع حبه للصناعة ، ولكن الأقوى هو أن الجو القاشى يرغم الإسكيمو على البقاء طويلا فى مسكنه ولهذا وجد فى النحت وسيلة للتسلية ، وتبعاً لهذا يتوافر له الوقت ليكمل من موهبته وليصل بفنه إلى درجة كبيرة من الدقة .



وعل الكاريبو

أنباءٌ وآراءٌ

المسلة السوداء

كتاب جديد « لإريخ ماريا ريمارك »

إريخ ماريا ريمارك كاتب أبغض الحرب ، وناصبها العداء ، فكان من أشد الناقمين على شرورها وويلاتها ؛ وقد ظل على كراهيته لها ، لم تلن له فى ذلك قناة ؛ وكتابه : « لا جديد فى الميدان الغربى » ، وكذلك كتابه : « زمن الحياة ، وزمن الموت » جعلاه فى طليعة الأدباء الذين حملوا على الفاشية حملة شعواء لا هوادة فيها .

وقد أصدر « ريمارك » أخيراً قصة بعنوان « المسلة السوداء » تدور أحداثها فى عام ١٩٢٣ . وقد بين الكاتب فى مقدمته الدوافع التى حفزته إلى تذكر « تلك الأيام الخالية التى كان الأمل يرفرف فيها كاللواء الخفاق » وحين « كنا نظن أن تجربة حرب عالمية فيها عبرة للجيل » . و « ريمارك » لا يذكر الآمال المنهارة المحطمة التى كانت تنشدها الأجيال الأولى الناشئة بعد الحرب العالمية الأولى ، إلا لأنه يشهد آمال الجيل الحاضر ماضية فى هذه السبيل ؛ ففى الوقت الذى لم تختف منه بعد « رائحة الدم والرماد التى خلفتها الحرب العالمية الثانية ، نرى قوى الشر تعد العدة لإثارة حرب جديدة ، لعلها أشد من سابقاتها ضراوة ، وفتكا . . . »

ومع أن القصة تتناول حقبة يفصلنا عنها الآن ما يزيد على ثلاثين عاماً ، فإنها تنطبق على أحوال العهد الحاضر ومشكلاته ، وتصورها تصويراً يدعو إلى العجب ، لما بلغه من صدق وواقعية . و « ريمارك » ، إذ يستعرض عودة العسكرية الألمانية إلى الحياة بعد الصراع العالمى الأول ، يحذّر من الخطر الناجم عن بعثها إلى الحياة من جديد .

وقد اختار الكاتب أحد المحاربين القدماء بطلا لقصته — هو Ludwig Bodmer لودڤيج بودمر — كان يعمل فى حانوت لتشييع الموتى ، ويعزف على الأرغن فى كنيسة تابعة لإحدى مستشفيات الأمراض العقلية ؛ وما يكاد الليل يجن حتى ينتظم هو وجماعة من أخلائه ، يفيضون فى اللهو ، وينغمسون فى الملاذ .

و « لودڤيج بودمر » يحس فى قرارة نفسه أنه من ذلك الطراز من الرجال اللاهين الذين لا يكترثون بشىء ، ويسخرون من الحياة ؛ ذلك أن الحرب سلبته الأوهام والتعاليم العقيمة التى تلقاها على يد مربيه ، لذلك طرح الرياء والتظاهر بالدين ، ولم يحفل بالتقاليد والأصول الخلقية التى تواضع عليها المجتمع ، وكفر بالعبارات الطنانة التى ابتدعها دعاة الوطنية لتمجيد الواجب ، وتقديس الوطن ، تلك الأسماء التى بفضلها استطاع الاستعمار الجرمانى أن يُودى بملايين الرجال ، ويدفع بهم إلى مذبحة بشعة رهيبة .

وهكذا لم يعد شىء قادراً على استثارة شعوره ، أو تحريك وجدانه : فلا الموت ولا الحوادث البشعة ، ولا الأعمال الشاذة أو التى يندى لها جبين الإنسانية وتجلب إليها العار ، تحرك شعوره الذى همد ، أو حسه الذى تبلد . ومع ذلك ما يزال الذين حوله يرون فيه طفلا ، ويُعجبون بما يسمونه مثالية وميلا إلى العاطفة والخيال ، ولِمَ ؟ لأنه يريد إدراك كنه الأمور ، ويحاول أن يبحث عن أسبابها العميقة الخفية ، ولأنه يستنكر

كل ما هو باطل ، ويثور ضد الظلم والجور ، و « لأنه أصبح يعتقد أنه مسئول عن كل ما يجرى فوق هذه البسيطة ! »

ولا يخفى على القارئ أن « بودمر » هو « ريمارك » يترجم لنفسه، وقد عمد خلال عرض آراء بطل قصته وتدوين ملاحظاته ، إلى تصوير الحال التى كانت عليها ألمانيا عام ١٩٢٣ تصويراً غاية فى الصدق والواقعية : فقد استعرض كارثة انهيار سعر العملة الألمانية وهبوط المرتبات إلى الحضيض ، فكان أن خسر صغار المدخرين كل ما جنوه من مال طوال عمرهم ، وتردّى أصحاب المعاشات من الشيوخ ومشوهى الحرب فى فقر رهيب مدقع ؛ على حين أثرى رجال الأعمال والصناعة والبورصة ثراءً خيالياً فاحشاً .

وهكذا ألقيت أعباء الهزيمة وكل تبعاتها على أكتاف الفئة الكادحة ، وقد أدى التضخم المالى إلى ضياع « الأمانة والكسب الحلال » ، وساعد قراصنة الصناعة والمال على جمع الثروات الطائلة . ويشهدنا « ريمارك » خلال تلك الآونة التى ساد فيها التضخم والبطالة ، والتفكك الاقتصادى ، على مولد النازية ، وبعث العسكرية الألمانية ، وكيف رسما لألمانيا مصيرها المظلم ، وأدّيا بها إلى الكارثة .

ويقرر « ريمارك » أن السبب الرئيسى فى عودة « عقلية الحرب » إلى الحياة هو القضاء على ثورة ١٩١٨ بلا هوادة ولا رحمة ، نتيجة لخيانة الزعماء « الاشتراكيين الديموقراطيين » ، والمهادنة التى تمت بين الجمهورية « البورجوازية » والأوساط الحاكمة فى ألمانيا القيصرية . ويذكر الكاتب بمرارة كيف أن جمهورية « فايمار Weimar » لم تقرب أى واحد من القضاة والموظفين والضباط الذين كانوا يعملون فى خدمة الحكم البائد ولم تمسهم بسوء ، وكيف كانت سخية فى صرف معاشات القواد والضباط القدامى ، حتى أصبح هؤلاء دعامة الرجعية .

ويتطرق « ريمارك » فى آخر فصل من فصول قصته إلى حكام ألمانيا الغربية الحاليين الذين ينتهجون سياسة أكثر خطراً ؛ إذ لم يكتف هؤلاء بربط معاشات سخية لرجال « الجستابو » والقادة النازيين ، وغيرهم من مجرمى الحرب فحسب ، بل إنهم أسندوا إليهم وظائف هامة فى الدولة ذات مسئوليات جسيمة .

وقد كشف الكاتب النقاب عما يستتر وراء السماحة والطيبة اللتين يبدو بهما النظام « البرجوازى » — من واقع قاس مرير . ويسود القصة فى كل جزء من أجزائها صورة هزلية « للمسلة السوداء » ، وهى نصب جنازى من الجرانيت ، باهظ الثمن ، يمثل الصلف والغرور .

وقد ظل هذا النصب فى الحانوت الذى يعمل به « لودڤيج بودمر » أمداً طويلا ، لا يحجم الناس عن شرائه ، بل كان موضع سخريتهم وازدرائهم . ولكن « لودڤيج » يهتدى أخيراً إلى « تصريف » المسلة لتوضع فوق قبر بغىّ معروفة .

وإذن ، فالمسلة السوداء ترمز من بعض النواحى إلى « أرفع المثل العليا » التى تؤمن بها البرجوازية ، وترمز فى الوقت نفسه إلى الواقع المادى الذى صار إليه المجتمع البرجوازى .

ويرى القارئ مع « لودڤيج بودمر » النتائج الرهيبة التى خلفتها الحرب ، وتمخض عنها التضخم وانهيار سعر « المارك » ؛ ذلك أن متعهد دفن الموتى قد ازدهرت أعماله بشكل لم يسبق له مثيل ، وتضاعفت أرباحه لكثرة من يموت من الناس : فالحمى الإسبانيولية تحصد الكثيرين ممن أضناهم الفقر وأهزلهم الحرمان ، وتدفع الكارثة الاقتصادية أناساً كثيرين إلى الانتحار . وفى الوقت نفسه تزدهر المطاعم الفاخرة ، والنوادى الليلية ، وبيوت الدعارة الأنيقة ويكثر روادها ؛ فتغص برجال المال والأعمال الذين أفادوا من هبوط سعر العملة ، فبعثروها بلا حساب فى هذه البؤر .

وقصة « المسلة السوداء » ممتلئة بسخرية لاذعة ، استعان بها الكاتب لهدم القيم والعقائد التى يؤمن بها

المجتمع « البرجوازى » ، ولكشف النقاب عن قسوة الواقع وبشاعته . ومما يدعو إلى الأسف أن نزعة الكاتب إلى الواقعية فى الوصف تجنح به أحياناً إلى أن يجعل الوصف « المكشوف » غايته ؛ بيد أنه فى أغلب مواقفه يؤكد النزعة الاتهامية التى جعلها هدفاً لقصته .

وكما يذكى مقت الكاتب للحرب وبغضه للفاشية هذا التهكمَ والسخرية اللذين يسودان القصة ، كذلك يذكيان فى الكاتب روحَ العطف والإشفاق على الفقراء والكادحين . ويعمد « ريمارك » فى كل مرحلة من مراحل قصته إلى أن يبرز صورة ضحايا الحرب ، ويجعلها ماثلة للأذهان ، ويقرنها إلى صور تلك الفئة الجشعة المسعورة من مثيرى الحروب ومستغليها ؛ كما يحمل على الداعين إلى الثأر والانتقام ، والمتظلمين من التعويضات ، ويعيب عليهم رياءهم المصطنع ونفاقهم البغيض .

وفى أحد فصول القصة يورد « ريمارك » وصفاً لحفل أقيم بقرية من قرى ألمانيا بمناسبة إقامة نصب تذكارى لشهداء الحرب ، فيفضح بقسوة وعنف الأساليب والوسائل التى يتبعها دعاة الوطنية للتغرير بالجماهير ، والعبث بأذهانها ؛ فقد استغل الحفل لإثارة النفوس ، وحثها على الثأر والانتقام ، وخاصة أثناء وليمة « ذكرى الشهداء » ، و « الحفلة الوطنية الراقصة ! » ؛ فيدمغ كل من يأبى تأييد القومية المتأججة ويرفض تعضيدها — بالخيانة والعقوق ؛ ويوقد « ڤولكنشتاين — رئيس رابطة المحاربين القدماء » نار الحقد والبغضاء فى نفوس جماعة من الدهماء ، فيفتك هؤلاء بعامل من مشوهى الحرب ، لا لشىء إلا لأنه رفع راية الجمهورية بدلا من لواء الملكية ! .

هذا ولا يتورع الداعون إلى الثأر عن التلاعب بمعانى الصداقة والمحبة ، واستغلال ذكرى قتلى الحرب « فكان أن صار الموتى الذين لا حول لهم ولا قوة ضحية للآلاف من أمثال « ڤولكنشتاين » الذين لم يرعوا لهم حرمة ، بل عمدوا إلى استغلالهم وفقاً لأثرتهم وأهوائهم الدنيئة تحت ستار من المحبة الزائفة والوطنية المصطنعة » ؛ كما لا يتردد مستغلو الحروب وتجار السلاح عن التضحية بجيل جديد ، وإيراده موارد التهلكة تحقيقاً لمنافعهم ومآربهم الخسيسة .

ولقصة « المسلة السوداء » عنوان آخر يفسر مقاصدها وهو : « تاريخ شبيبة مغصوبة الحق » ، تلك الشبيبة التى اكتوت بنيران الحرب العالمية الأولى وراحت ضحية لها . وفى هذه القصة ، يتخلى « ريمارك » عما سبق أن أبداه من آراء فى هذا « الجيل الضائع » ، ويتحول إلى تحليله تحليلا أكثر عمقاً وأعظم دقة .

ولم يكن سبب مأساة هذا الجيل ما رآه أفراده من أهوال ومحن أثناء حرب ١٩١٤ — ١٩١٨ ، بل الأهم من ذلك ما حدث فى ألمانيا بعد الحرب من وقائع مادية تكمن فيها بذور الفاشية وأسباب الحرب العالمية الثانية .

وهكذا تفككت أواصر الصداقة التى ارتبطت عراها بين الجنود فى ميدان القتال ، وانقسم المحاربون القدماء فريقين متطاحنين متناحرين : الفريق الذى تكونت منه فيما بعد صفوف « فرقة الصاعقة » S. S ، والفريق الذى زج به فى معسكرات الاعتقال .

هذا ولم يشر « ريمارك » إلى عناصر القوى التقدمية التى تصدت للرجعية ، وقاومت الدعوة إلى الحرب ؛ ولكنه يتحدث عن القرن العشرين فيقول فى تهكم مرير : « إنه عصر الصناعة والتقدم والحضارة ، وعهد اتساع نطاق الثقافة والدمار ! » .

ومع ذلك ، فإن « المسلة السوداء » ليست قصة القلق واليأس ؛ فالكاتب وإن لم يعرض إلا للمحات خاطفة من المقاومة الارتجالية المضطربة التى قامت تتصدى للفاشية وتحاول القضاء عليها فإن هذه الرؤى العابرة تحوى فى طياتها الجانب الأكبر من قيمة هذا الكتاب ؛ فهى على قلتها تلقى شعاعاً نيِّراً غامراً من التفاؤل والشجاعة يبدد ظلمة التشكك والتشاؤم .

ومن ثم يؤكد « ريمارك » عن ثقة ويقين ضرورة العمل على مكافحة الفاشية ، والحيلولة دون عودتها إلى الظهور ؛ ويدعو بقوة وإصرار إلى مقاومة تلك المحاولات التى ترمى إلى دفع العالم فى هاوية حرب عالمية جديدة لن تبقى ، ولن تذر .

خيال المقاتة

تعليق للناقد بول جونسون

على كتاب جان دوتور

Jean Dutourd : Les Aaxis de le Marne

قرأت هذا الكتاب « تاكسيات المارن » بسرور كبير وسخط متزايد ، كان دوتور مجنداً صغيراً فى العشرين من عمره عندما انهارت الجبهة الفرنسية فى سنة ١٩٤٠ ، فبعد أن تفككت الوحدة التى هو من أفرادها ، سار وأربعة من زملائه يقودهم الشاويش « سيبى » غرباً فى ولاية بريتانى ، وأخيراً استسلموا فى « أوريه » .

كانوا يعرفون أن فرنسا خسرت المعركة ، وأن قادتهم حمقى ، وكانوا لا يشعرون بأى واجب لافتداء عار فرنسا بعمل يائس من أعمال البطولة ؛ وفى عشر السنوات ، حقبة الانحلال التى تبعت تحرير فرنسا أدرك دوتور — وقد أضحى روائياً ومؤلف مسرحيات ناجحة — طبيعة مأساة سنة ١٩٤٠ ، والمدى الذى تقف فيه كحد فاصل بين فرنسا القديمة وفرنسا الحديثة .

وسأل دوتور نفسه : لماذا اختفت الجرأة فى الجيل الجديد وضاعت قوة القصور واللتين بفضلهما نجت فرنسا على ضفاف المارن فى سنة ١٩١٤ ؟ ، ولماذا لم تكن هناك « تاكسيات » توجه إلى السين فى سنة ١٩٤٠ كتلك التى وجهت إلى المارن فى سنة ١٩١٤ ، ومكنت من إنقاذ الموقف أمام باريس * .

وكان استنتاجه الأول هو أن الهزيمة حاقت بفرنسا نتيجة الغباء ، فعندما أعلنت الحرب استهوت الحكومة الرأى العام بقولها : « سنكسب الحرب لأننا نحن الأقوى » ، وكان هذا صحيحاً فالقوات الفرنسية وحدها كانت أكبر عدداً من القوة التى استخدمت فى الهجوم النازى ،

* يشير الكاتب إلى المدد الذى طلبه وحوفر فى موقعة المارن سنة ١٩١٤ وحشد له تاكسيات باريس العتيقة ، وبفضل هذه التاكسيات استطاع كسب معركة الدفاع عن باريس .

ولكن المصيبة أن قادتهم كانوا يفتقرون إلى الذكاء فى قيادة رجالهم قيادة صحيحة .

وفى ذلك يقول دوتور : « إن الغباء هو العلة فى فقدان الحرب أولا وأخيراً » ، ولكن لماذا كان القادة على هذا القدر من الغباء ؟ ، إن السبب هو العداء السخيف بين « ذوى الخوذات » و « لابسى القبعات العالية » ، أى بين العسكريين والسياسيين الحكام فى فرنسا ، هذا العداء الذى وجد منذ عام ١٨٨٥ عندما استعملت لأول مرة كلمة « رجل الفكر » .

« وانتهى أمر هؤلاء المفكرين إلى أن الذكاء نهاية فى ذاته لا وسيلة للسؤدد والمجد كما كان يظن . . . وقد أصبح الرجعيون أعداء للذكاء يرونه فى صورة أستاذ من الحزب الراديكالى ، كما كان اليساريون فى فرنسا أعداء للعنف ووسائله » .

وفى رأى دوتور أن رجال الفكر قد كسبوا إلى جانبهم الرأى العام الفرنسى بعد سنة ١٩١٨ بسبب العدد الهائل الذى قتل فى الخنادق ، فقد عززت تلك التضحيات وجهة النظر الواقعية ، وهى التى تقيم وزناً للبطولة ، وكانت نتيجة هذا واضحة فى شخصية الشاويش « سيبى » .

« فقد تنازع الشاويش واجبان : واجب الولاء لوطنه وواجبه نحو الإبقاء على حياة رجاله ، ولهذا لم يكن غريباً أن ينصاع لواجبه الثانى . إن فرنسا مزدحمة بأمثال الشاويش « سيبى » ، أناس ينعون انحلال فرنسا بإخلاص ، ولكنهم يسلكون مسلك الأمم التى لم تعد تؤمن بمقدراتها القومية ، وذلك فى ممارستهم نقيصتى التغاضى والنفعية » .

وما زالت الروح السائدة فى فرنسا اليوم هى روح هزيمة سنة ١٩٤٠ ، وهى الروح التى أقصت ديجول عن الحكم ، والتى تدفع الفرنسيين إلى التفاخر « بالهزائم المجيدة » ! فيطلقون على أحد ميادين باريس « ميدان نارفيك » * ، ويحرصون على تدشين فصيلة من فصائل

* نارفيك ميناء فى النرويج هاجمتها قوات فرنسية — إنجليزية بقيادة جنرال أوكنلك الذى تولى القيادة بعض الوقت فى ميدان الشرق الأوسط وكان هذا فى أوائل مايو سنة ١٩٤٠ وأمكن الاستيلاء على الميناء فى ٢٨ من مايو ولكن لم يلبث الحلفاء أن اضطروا لإخلائها بعد أقل من أسبوعين من امتلاكها وتعرف فى تاريخ الحلفاء باسم « هزيمة نارفيك » .

المدرسة الحربية بسان سير باسم « فصيلة « ديين بيين فو » ** لقد استسلمت فرنسا لعقلية « الاستشهاد » ورضيت صاغرة بفكرة أن الفشل ليس أكثر من سوء جد ، ورائدهم اليوم هو : « لا داعى لعمل شىء » ، وهى الحكمة التى ساس بها إدجار فور حكومة فرنسا وقتاً غير قصير !! ، إن أمثاله من الرجال الذين بلغوا الخمسين ، أولئك الذين كانوا يساقون شباناً سوق النعاج ليقدّموا طعماً لنيران المدافع سنة ١٩١٤ـهم الآن حكام فرنسا، إنهم هم الجيل المعقود الحقيقى ، وهم الذين يصطلون بنار المحنة .

ولكن ماذا يقدم دوتور بعد هذا الحديث الغاضب ؟ وأى علاج بعد هذا التشخيص ؟ هنا يخفق الكاتب إخفاقاً كبيراً ، إذ يكتب :

« إننى أكره المستقبل ، فستقبل العالم لن يكون فى ظلال الحرية ، إن المستقبل للبوليس .. البوليس الأمريكى أو الروسى أو الصينى وربما الهندى » .

إن البطل فى عينى دوتور هو الإمبراطور الرومانى يوليانوس المارق الذى ركز قوى الإمبراطورية الرومانية نحو إحياء الماضى ،ولكن المسيحية غلبته بل قضت عليه .

لقد واتت دوتور السعادة واستراح باله ، وهذا سنة ١٩٤٣ وهو يعمل بين أفراد المقاومة السرية،ويقول عن هذا :

« إننى أسير وحدى فى طريق مظلم تفوح منه رائحة مصارف المياه ، وأتحسس فى لذة المسدس الذى يملأ الجيب الأيمن لمعطفى ، فلأن أعرف من هو عدوى ، وأوثق بما على أن أفعل » .

* * *

وهذا الكلام لا طائل تحته ، ومن غير المفهوم أن يباع من هذا الكتاب فى فرنسا وحدها خمسون ألف نسخة ، وأن يصفق له حشد من أعضاء المجمع اللغوى ، قال زولا : « إن عقلى كغرفة مليئة بالأثاث الثقيل الذى يصعب تعديل أوضاعه » ، ولكنه على الأقل كان أثاثاً متيناً ثابتاً على الزمن ، أما عقل دوتور فقد تراكمت فيه مجموعة متباينة الأشكال انتثرت فى غير نظام ، وتظهر بينها بعض القطع الأصيلة التى تكاد تضيع بين مقتنيات « سوق الكانتو » تمثلها أفكار ماكروويبجى وريفارول وأراجون ، وتختلط فيها أسرة الوجوديين و « مقالب فحم » الشيوعيين و « كنبات » أندريه جيد و « بوريهات » شاتوبريان ، وأرفف ڤولتير ، وعليها رزم من الجريدة الهزلية المعاصرة « البطة المشدودة الوثاق » .

* * *

إن كتاب جان دوتور فى الواقع يرسم صورة حقيقية دقيقة للإعياء السيكلوجى لفرنسا، حتى هذا التصوير جاء بالصدفة لا عن قصد ؛ ويشير دوتور إلى أن الكثيرين من الفرنسيين يعتبرون ذكرياتهم حقوقاً لهم . وكتابه فى جملته يؤكد أنه هو نفسه يشاركهم هذه الفكرة الخاطئة .

ويشعر أغلب الفرنسيين فى قرارة أنفسهم بأن العالم ملزم بالقيام بمؤنهم ، وأن فرنسا قد اختزنت كنزاً من رأس المال التاريخى تستطيع أن تعيش على « فوائده » ما بقيت الحياة فى العالم ، ولكن لم يعد فى عصر « التأميم » مكان لأمة تعيش كما كان يحيا ذوو الأملاك وأصحاب الأسهم والسندات .

إن المهانة التى كانت نصيب فرنسا بعد الحرب سببها أن فرنسا لا تريد الاعتراف بواقع الحياة الحديثة ، وما أشبه فرنسا كلها بالشركة العالمية لقناة السويس !!

إن تبعة هزيمة فرنسا سنة ١٩٤٠ تقع على بريطانيا وأمريكا لأنهما حملتا فرنسا مسئولية الاحتفاظ بمقررات فرساى ، ففى عشرين سنة من هذا القرن ، وريمون بوانكاريه فى رياسة الوزارة ، والإنتاج الصناعى يتقدم مزدهراً، كان من الواضح أن فرنسا تستطيع القيام بهذا الواجب ؛ ولكن بعد عام ١٩٢٩ هبط الإنتاج الصناعى

** « ديين بيين فو » عنوان الهزيمة الساحقة لفرنسا فى الهند الصينية ، وقد أظهر جنود فيتنام الشمالية فى ديين بيين فو بطولة رائعة وأدى هذا إلى بداية المفاوضات التى دارت فى جنيف بإشراف هيئة الأمم المتحدة وانتهت بإعلان استقلال فيتنام الشمالية فى سنة ١٩٥٥ ، وقد أبدى الكثير من زوار باريس تعجبهم من تسمية استعراض ١٤ من يوليو « استعراض العضد » وكانوا يتساءلون : « إلى أى نصر يشيرون ؟ »

باستمرار، وبدأت فرنسا تكشف عن حقيقة سنها، بل وتحس بهذا؛ لقد أمست فرنسا كالنصب الذى يوضع فى الحديقة ليبعد الطير عن الثمار؛ أمست «خيال مقاثة» يسانده حلفاء مهدودو القوى.

إن المسئول الأكبر عن متاعب فرنسا هو الجنرال ديجول فإنه قد أقام هذا «الزوال الخشبى» مكانه من جديد، وأقنع الكثيرين من مواطنيه أن هذا النصب لم يسقط أبداً؛ وخرجت فرنسا من الحرب محتفظة بامبراطوريتها متماسكة، وعضواً من بين أعضاء الأمم الأربع الكبار، ولو أنها لم يعهد إليها بتبعات ذات خطر لأن الأمريكيين خرجوا من الحرب موقنين بأن فرنسا لن تحارب مرة أخرى. إن وقوف فرنسا بين الأربعة الكبار مسألة شكلية لا أكثر ولا أقل، والمظهر بحاجة إلى تكاليف وأعباء، وها هى ذى اقتصاديات فرنسا تنزف دماء وأموالاً فى الجزائر، لأنها تعرف أن فرنسا بدون الجزائر لا مظهر لها بين الدول العظمى، ولنقارن بين فرنسا وإيطاليا لنفهم هذه العقلية؛ خسرت إيطاليا الحرب وخسرت مستعمراتها فى نفس الوقت وكان ذلك من حسن حظها لأنها لم تعد تنظر إلى نفسها كدولة عظمى، ولا يهمها أن يُنظر إليها كدولة عظمى...

إن مأساة انهيار فرنسا سنة ١٩٤٠ ليست فى أنها حدثت لأن فرنسا لم تتعلم الدرس الذى لقنته لها الهزيمة النكراء، «وفى فرنسا» — كما يقول دوتور — «تذهب العظات والعبر عفاء». «عين ألف»

المؤتمر العلمى العربى

عقد فى بيروت المؤتمر العلمى العربى الثالث من العاشر إلى العشرين من سبتمبر، وقد اشتركت فى هذا المؤتمر الوفود الرسمية للدول العربية كما أسهم فيه مندوبو الجامعات والهيئات العلمية العربية، والكثيرون من العلماء والباحثين العرب.

وقد اشتمل المؤتمر هذا العام على الشعب الثلاث الآتية:

(١) شعبة البحوث المبتكرة، وفيها ثلاث حلقات هى:
ا — حلقة العلوم الرياضية والطبيعية.
ب — حلقة علوم الحيوان.
حـ — حلقة علوم الكيمياء والجيولوجيا.

(٢) شعبة المحاضرات العامة، اشتملت على دراسة الموضوعات الآتية:
ا — الأراضى الجافة.
ب — البترول.
حـ — الموارد الزيتية والدهنية فى البلاد العربية.
د — التطورات الحديثة فى تركيب الذرّة.
هـ — الثروة المائية فى البلاد العربية

(٣) شعبة المصطلحات

وقد عنيت هذه الشعبة بالنظر فى توحيد الترجمة العربية للمصطلحات التى نشرها الاتحاد العلمى العربى فى علم الطبيعة، كما عنى بدراسة المصطلحات التى سبق عرضها فى المؤتمر الثانى، وهى المصطلحات الخاصة بعلوم الرياضة والنبات والحيوان والجيولوجيا.

ولا شك فى أن المحاضرات والبحوث التى ألقيت فى المؤتمر والتى أرسلت إلى لجانه ستكون عند نشرها مرجعاً قيماً للعلماء والمتعلمين.

* * *

الاحتفال بالذكرى الرابعة للقصاص صلاح ذهنى

احتفلت جمعية الأدباء بالقاهرة مساء الحادى عشر من سبتمبر بالذكرى الرابعة لوفاة المرحوم القصاص النابه صلاح ذهنى.

وقد بدأ الحفل بكلمة للأستاذ يوسف السباعى سكرتير عام الجمعية جاء فى ختامها «لقد كان آخر إنتاج صلاح ذهنى هو الكتاب الذى قدمه له نادى

القصة بعنوان (جاء الخريف) ولقد جاء الخريف إلى صلاح مبكراً ، أشد تبكيراً مما يتوقعه إنسان ، وعصفت ريح المرض به عصفاً فتركته بيننا فى آخر أيامه كأنه ورق جف أو عود يبس » .

وتحدث بعده الأستاذ مرسى سعدالدين عن « الأيام الأخيرة من حياة صلاح ذهنى » ، وتبعه الأستاذ فوزى العنتيل ، ثم الأستاذ يوسف الشارونى فتحدث عن « فنية القصة القصيرة عند صلاح ذهنى » .

وقد اختتم الحفل بكلمة للأستاذ توفيق حنا ، فتحدث عن « مصر بين الاحتلال والثورة » الصورة التى قدمها صلاح ذهنى ، واختار للدراسة النقدية فيها قصتين هما « حديث عيسى بن هشام للمويلحى » ، وقصة « عودة الروح » للأستاذ توفيق الحكيم ، ورأى أن هذه الدراسة النقدية تعتبر خطوة فى طريق جديد ، جدير بأن يسير فيه شباب النقاد ليسجلوا للعصور التاريخية صورها ، ولينبهوا الأذهان إلى ما للعمل الأدبى من خطورة ، ومن حقوق يجب ألا تنسى فى غمار الأحداث .

* * *

لقد كان « صلاح ذهنى » صحفياً يقظاً ، وكان يعنى بمشكلات الفن ومسائل الفكر ، والكثير من مقالاته تكشف عن هذه الروح القوية الوثابة التى كانت فيه .

وبهذه المناسبة يسر « المجلة » أن تقدم مقالا كتبه فى مطلع سنة ١٩٥٣ يصور يقظته وألمعيته وبعد نظره ، ومن يدرى ؟ فربما كانت هذه المقالة من البواعث القوية التى انتهت إلى إنشاء المجلس الأعلى للفنون والآداب ، رحمه الله رحمة واسعة .

* * *

« الفن روح الأمة وعنوان حضارتها ، ولن تجد عهداً من العهود الزاهرة فى التاريخ إلا كان الفن روحه ولحمته وسداه ، بل الفن هو أعظم ثروة تورثها الحضارات لأعقاب الأعقاب .

وكما أن حركات التحرير الكبرى تغذى الفنون وتروى غرسها ، فان الفنون تنفخ فى الحركات الكبرى روح الحياة ، وترتفع بشئون الناس من عالم الخبز والجبن إلى عالم الفكر والروح .

وإن إيمانى الكامل بطهارة نفس قواد حركتنا وثقتى التامة بقوتهم الروحية كلاهما يجعلنى ما زلت آمل أن يعجلوا بدفن هذه الفنون السوقية الغثة ، وأن يعملوا — فى عالم الفنون — على سلك النقد السليم ليطرد النقد الزائف الذى ملأ الأسواق واقتحم على الناس عقر دورهم عن طريق السينما والمسرح والإذاعة فى الأدب الرخيص .

أشكو إليك هم رجال الثقافة والفن إذ يرون النشاط الاجتماعى والاقتصادى ممثلاً فى الندوات والمجالس ، ويسمعون كل يوم بقرارات ومشروعات عمرانية جليلة ، بينما الفن خافت جرسه ، ينكر أن تتكلم باسمه تلك الفئة المرتزقة التى كانت ، وما زالت ، حرباً على الفنون . فى سبيل الاتجار بمخدرات الفنون .

لماذا لا يجتمع رجال الفن والثقافة ليتدبروا أمورهم وليتقدموا موحدى الكلمة إلى رجال الثورة بمقترحاتهم ؟ ونحن من هذا ، لماذا لا يوحى رجال الثورة إلى الوزراء أن يتفقوا فيما بينهم على أن تتولى وزارة من وزاراتهم المتعددة شئون الثقافة ، لقد حسبت أن وزارة الارشاد القومى جاءت لتتولى هذه الشئون على أساس من الخلق والابتكار والتنظيم بحيث يتم لها فى أمور الثقافة والفن ما لوزارة المعارف فى شئون التربية والتعليم .

لقد أهبت فى مناسبة من المناسبات برجال الفن والفكر أن يولوا هذا الموضوع حقه من العناية ، وأن يعملوا على إقامة حلقة دراسية من رجال الأدب والمسرح والسينما والتصوير والحفر والموسيقى يتداولون فيها شئون الثقافة ، واقترحت أن تنتهى هذه الحلقة إلى إنشاء مجلس لتنمية الإنتاج الفكرى إلى جانب سمية فى شئون التعمير والاقتصاد ، إن ذلك خير من أن تتوزع الجهود فى لجان مرتجلة مبتسرة الخلق ، فالأمر ليس خاصاً بفريق من الناس أو بمدرسة أو فرع من فروع الفن ، وإننى الآن

أجدد هذا الاقتراح لإنشاء هذا المجلس .

إننى أكتب إليك وألح أن لا ينتهى أمر الفنون إلى مقال هنا ومقال هناك، ولجنة لا هنا ولا هنالك ، إنى ألح فى أن يتولى مجلس الثورة الآخذ بناصر المظلومين المغلوبين على أمرهم من أهل الفن والفكر كل ذنبهم أنهم أحبوا الجمال والخير ، وآمنوا بأن الإنسان بالخبز وحده ليس يعيش » .

* * *

هذه هى الرسالة التى جاءتنى منذ أيام تعليقاً على كلمتى عن حاجتنا إلى تربية فنية . .

وليعفنى القراء من ذكر اسم مرسلها فلعله لم يكن يقصد أن تنشر على الناس ، فهو رجل علم وثقافة وفن منصرف إلى أداء رسالته عن الكتابة فى الصحف .

ومع ذلك فإن ما فى هذه الرسالة من أخطر الموضوعات ، إنه يثير مسألة الفنون ومستقبلها فى مصر ويلمح من بعيد إلى لجاننا الفنية المختلفة التى تنعقد وتنحل دون جدوى منذ أعوام ، بل دون أن تصنع شيئاً فى وضع برنامج ضخم لتربية الشعب كله تربية فنية تخلق منه شعباً عظيما . .

إنه يشير إلى إنشاء مجلس لتنمية الإنتاج الفكرى والفنى .

مجلس يتولى وضع سياسة طويلة الأجل لإنشاء وتعمير صحراء الحياة الفكرية والفنية التى تعيش فيها . .

ولست بحاجة إلى إن أقول أن هذا المجلس شيء آخر غير لجان الموسيقى والمسرح والسينما الموجودة الآن ، وهى لجان أعضاؤها هم أعداؤها ، أعضاؤها أغلبهم ممن يجب أن تحارب أفكارهم وعقلياتهم السياسة الجديدة لبناء الدولة الجديدة ، بل إن أول مهمة أمام مجلس الإنتاج الفكرى والفنى هى كمهمة الطبيب الذى يواجه مريضاً يشكو فساد إحدى رئتيه ، مهمته هى ضغط هذه الرئة ومنعها عن العمل ، وما هذه الرئة إلا « الطقم الحالى »

من رجال الموسيقى والمشرفين على شئونها وأصحاب الأمر فى مصيرها . .

ليس رجال الموسيقى فقط وإنما أيضاً رجال أغلب الفنون ، المسرح والسينما . . والأغانى إلى آخر أنقاض العهد الماضى الذين لا يفهمون من الفن إلا أنه طرب ولهو فى ساعة فراغ ضائعة . .

إنى ألح أيضاً فى أن يتألف هذا المجلس، وأرجو أن يقرأ هذا الكلام المسئولون من رجال الثورة ورجال الوزارة .

لجنة دراسة الموسيقى الشرقية :

● كان المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب قد وافق على اقتراح لجنة الموسيقى بالمجلس ، وهو تنظيم حلقة بحث تتناول أسس الموسيقى المصرية .

واستعداداً لهذه الحلقة ألفت لجان لتأليف الموسيقى الغنائى والآلى ، ولتنظيم المقامات والضروب (الأوزان) ، وتنسيق وسائل تدوينها ، ووضع مناهج تعليم الآلات الموسيقية الشرقية، ومحاولة تصنيفها تصنيفاً علمياً ، حسب قواعد التوزيع الأوركسترالى .

وألفت لجنة خاصة لدراسة مشكلة المشكلات فى الموسيقى المصرية ، وهى مشكلة السلم الموسيقى ، وينتظر أن ينتهى الإعداد قريباً ، ثم يعلن عن موعد افتتاح الحلقة رسمياً قبل نهاية العام .

دراسة تاريخ الفنون :

● وكان المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب قد أوصى بإنشاء دراسات فى تاريخ الفنون بكليات الجامعة والمعاهد العالية التى تخرج أساتذة التاريخ والآداب للمدارس الثانوية .

وقد شكلت لجنة بوزارة التربية والتعليم لتنفيذ هذه التوصية ، كما وافقت جامعة أسيوط وعين شمس على تدريس هذه المادة ، واقترحت جامعة عين شمس

بعثتين لتاريخ الفنون إحداهما لكلية الآداب ، والأخرى لكلية البنات .

وسيقتصر منهج تاريخ الفنون ، على الفنون الرئيسية التي ظهرت في العصور القديمة والوسطى والحديثة .

ويمكن تقسيم المنهج من حيث الأهمية إلى ثلاثة أقسام :

(١) القسم الأول ، خاص بالفن المصرى .

(٢) القسم الثانى ، خاص بفنون الشرقين الأدنى والأوسط فى العصور القديمة والوسطى ، لما كان لها من صلات وعلاقة بمصر ، ولما خلفته بعض هذه الفنون من أثر فى الفن المصرى .

(٣) ثم تأتى فى المرتبة الثالثة ، الفنون الرئيسية الأخرى الشرقية والغربية .

ونظراً إلى أن دراسة التاريخ قد اتجهت الآن نحو دراسة الحضارة ، فإن ذلك سيخفف كثيراً من الأعباء على الطلبة والأساتذة حيث يمكن لمدرسى التاريخ الحضارى أن يعنون بتاريخ الفن .

مهرجان الفن الصينى بالقاهرة :

● نشأت صداقة قوية وحب متبادل بين الشعبين الصينى والمصرى ، وثقتهما مركز الشعبين التالدين فى تاريخ الحضارة ، وجهادهما الطويل للتخلص من نير السيطرة الأجنبية ، وآخر مظاهر هذه الإلفة بين الشعبين وحكومتيهما ، تبادل الإنتاج السينمائى .

وقد استمر مهرجان الفيلم الصينى بالقاهرة أسبوعاً كاملا فى شهر سبتمبر ، عرضت فيه أفلام « ضحية العام الجديد » و « أبطال التحرير » و « أغنية الصحراء » و «حسن وجميلة » و « زواج بنت السماء » و «استكشافات نهر يانج تسى » .

وكلها أفلام طويلة ، تقدم مناظر بلاد الصين ، وتعرض صور حياة الشعب التحريرية ، ونفسيته ، وطبيعته .

* * *

كما سافر وفد مصر إلى الصين الشعبية فى فجر الأحد الثانى والعشرين من سبتمبر لعرض نماذج من صناعة الفن السينمائى المصرى على الشعب الصينى .

السياحة فى إيطاليا :

● يزداد عدد السائحين الأجانب الذين يفدون إلى إيطاليا هذه الأيام ، وقد بلغ عددهم عام ١٩٥٦ على ماجاء فى الإحصائيات الأخيرة (١٢,٦٦٥,٠٠٠) أى بزيادة قدرها ١٥٪ بالنسبة لعام ١٩٥٥ ، ولا يشمل هذا العدد أولئك الذين يجتازون مناطق الحدود تبعاً لإقامتهم قربها ، سعياً وراء كسب قوتهم اليومى .

وكان أكثر هؤلاء السائحين من الألمان الذين وصل عددهم إلى (٩٩١,٠٤٧) فى النصف الأول من السنة مقابل (٨٥١,٨١٥) عن المدة نفسها من سنة ١٩٥٥ ، ويأتى بعد هؤلاء على التوالى السويسريون ، والأستراليون ، والفرنسيون ، والإنجليز ، ثم الأمريكيون ، وإن كان كثيرون من السويسريين والفرنسيين لا يقضون فى إيطاليا غير يوم واحد .

وقد لوحظ أن الكثيرين من هؤلاء السائحين لا يبسطون أيديهم فى الإنفاق حتى أن متوسط الإنفاق اليومى قد هبط تدريجياً فى السنوات القليلة الماضية .

وتمثل الغالبية العظمى من السياح الطبقات الوسطى ، وهم يفضلون عادة الإقامة فى المخيمات وفى النزل المتواضعة ، ويفكرون مرتين قبل شراء السلع السياحية وما إليها .

وأدت هذه الزيادة فى عدد السائحين إلى زيادة نسبية فى الدخل النقدى ؛ وإذا ما حسبنا المبالغ التى وردت للخزانة العامة وأجرينا تقديراً لما يصرفه السائحون دون التبليغ الرسمى ، وما ينفقونه فى شراء البضائع الإيطالية والهدايا التذكارية خرجنا بنتيجة هامة : وهى أن النشاط السياحى فى إيطاليا حقق دخلا بلغ حوالى ١٧٣ مليوناً من الجنيهات .

* * *

● « وقد كان عدد الوافدين إلى مصر من الأجانب فى سنة ١٩٥٤ — (٣٤,٤٨٧) ارتفع إلى (٣٩٩,٩٨٨) فى سنة ١٩٥٥ وإلى (٣٦٨,١٩١) فى سنة ١٩٥٦، ويعتبر هذا دليلا على استمرار نمو السياحة فى مصر، فإن عدد الزائرين الذين قضوا على الأقل ليلة فى مصر كان فى سنة ١٩٥٦ — ١٧٠ ألفاً، على حين كان فى سنة ١٩٥٥ — ١٤٩ ألفاً، فالنقص طرأ فى سنة ١٩٥٦، على السائحين العابرين « الترانسيت »، وكان هذا النقص بسبب العدوان الذى أوقف العمل فى المطارات ».

« وتقدر مصلحة السياحة ما أنفقه السائحون فى مصر فى عام ١٩٥٦ بنحو عشرين مليوناً من الجنيهات، وهو رقم يمكن أن يرتفع كثيراً، لو أولى المواطنون، والهيئات الأهلية، ورأس المال الوطنى، السياحة العناية التى تستحقها، والتى تتوافر عناصر النجاح لها فى بلادنا توافراً لا نظير له فى بلد آخر ».

● قامت أوركسترا « المسرح الملكى » بمدينة كوبنهاجن صيف هذا العام بحفلاتها الموسيقية فى الهواء الطلق، بركن من أركان آثار روما القديمة (معبد الإمبراطور ماكزانس) وقد أعد برنامج هذه الزيارة بناء على الاتفاق المبرم بين الدانيمارك وإيطاليا فى العام الماضى والذى كان الغرض منه توثيق الروابط الثقافية والفنية بين البلدين.

ويعتبر هذا الأوركسترا الدانيماركى من أقدم الفرق الموسيقية بأوربا وإن لم تكن أقدمها فعلا، إذ يرجع أصله إلى الفرقة الملكية لنافخى الأبواق التى تم تشكيلها عام ١٤٤٨ ميلادية.

● أعيد افتتاح المتحف الأفريقى بمدينة روما للجمهور. ويضم المتحف بجانب النماذج المعمارية والآثار الإنسانية كثيراً من الكتب النادرة والمستندات الهامة التى تصور تاريخ بعض الأمم الأفريقية، ويبرز المتحف بصفة خاصة نشاط المكتشفين والعلماء بالقارة الأفريقية.

● تم الاتفاق بين الحكومة الإيطالية ومؤسسة التربية والتعليم والثقافة (اليونسكو) على إنشاء « المراكز الدولى للأبحاث الخاصة بالمحافظة على التراث الثقافى وصيانته ». بمدينة روما.

هذا وسيضع المركز تحت تصرف الدول الأعضاء فى اليونسكو الوسائل الفنية التى تستعمل لحفظ وصيانة الآثار والتحف والمخطوطات والكتب القديمة.

ميلاد البوصلة

يبدو أن البوصلة ظهرت فيما بين القرن العاشر والثانى عشر الميلادى. ولقد جهد بعض الباحثين فى إثبات أنها كانت معروفة قبل ذلك الوقت، وأن الرحلات البحرية فى العهود الغابرة لم تكن ممكنة دون استعمال البوصلة، ولكنها كانت محاولات تعوزها الأدلة، فى حين أن هناك ما يدل على أن وسائل ملاحية غير البوصلة كانت معروفة.

وليس من الراجح أن يكون رجال الملاحة أول من اخترع البوصلة، والأقرب إلى الاحتمال أن تكون البوصلة قد عرفها سكان الأرض الثابتة قبل أن ينقلها الملاحون إلى البحر، وأن يكون انتقالها واستعمالها على أيدى البحريين قد تم تدريجاً.

وقد اتفق الرواة على أن أول شكل للبوصلة كان حجراً مغناطيسياً مثبتاً بلوح من الخشب يطفو على سطح الماء. ثم تحول هذا إلى إبرة ممغطسة غرست فى عود من البوص.

وأول ما يظهر فى الكتابات الغربية عن البوصلة، يصف هذا الشكل الأخير، وذلك حوالى سنة ١١٨٧ م ويتكلم عنه كما لو كان شائع الاستعمال فى ذلك الوقت؛

على إن تطور هذا النوع من البوصلة كان بطيئاً ، مما يدعونا إلى الظن بأن التطور السابق له كان بطيئاً هو الآخر .

فالراجح إذن أن أول اختراع للبوصلة يسبق هذا التاريخ بسنوات طويلة ، وربما ببضعة قرون .

ويعزى اختراع البوصلة إلى شعوب البحر الأبيض المتوسط . وهو أمر يفتقر إلى برهان ، ولو أن من الراجح أن أول من استعملها — أياكان مخترعها — هم أهل الشمال الإسكندناڤيون (الڤيكنج) ، كما يعزى اختراعها فى رواية أخرى إلى الصينيين ، فثمت أسطورة تتحدث عن الإمبراطور الصينى هوانج — تى ، وعن مطاردته لبعض العصاة ، وعن أن الضباب المنتشر فى الأفق كان يضايقه . فاستعان بعربة حربية بها علامة (شاخص) تشير إلى الجنوب . وبذلك استطاع أن ينهج طريقاً مستقيما وسط الضباب ويؤدب العصاة .

وقد انتقلت هذه الأسطورة الصينية القديمة إلى أوربا على يد الآباء اليسوعيين فى القرن الثامن عشر الميلادى . وقد سمعوا فى الصين بحكاية شاخص يشير إلى الجنوب دائماً . فى حين كانوا على علم بأن بوصلة الأوربيين تشير إلى الشمال ، فلم تكن لهم مندوحة عن الاستنتاج بأن هذا الشاخص هو البوصلة ، وأن ما كان موضوعاً بالعربة الحربية للإمبراطور هوانج — تى هو إبرة مغناطيسية ، وعلى هذا الأساس زعموا بأن الصينيين عرفوا البوصلة منذ سنة ٢٦٣٤ قبل الميلاد . ولكن الباحثين فيما بعد لم يعثروا فى النصوص والآثار على ما يؤيد هذا الزعم .

وأقصى ما ثبت لديهم هو أن العربة التى تشير إلى الجنوب كانت تحمل آلة ميكانيكية تحمل تمثالا صغيراً متصلا بمحول وجنزير إلى العجلات بطريقة تجعل هذا التمثال يتجه إلى الجنوب أياكان اتجاه العربة نفسها .

وفى مؤلفات قس اسمه إسكندر نكام يرد وصف لبوصلة هى عبارة عن إبرة مغناطيسية مثبتة فى عود من البوص ، بطريقة مقاطعة تجعل منها شكل صليب ، وأن هذا العود من البوص كان يستعمل طوقاً للإبرة فى مياه يحتويها إناء .

وفى سنة ١٢٦٩ ظهرت أول دراسة عملية للبوصلة المغناطيسية ، كتبها فرنسى اسمه پيير دى ماريكور ، وفيها نطالع وصفاً لنوعى البوصلة السالفتى الذكر ، ولنوع جديد لا تطفو فيه الإبرة على سطح الماء ، وإنما تدور على محور قائم ثبت من جهتيه . وهذا تحسين هام ، لأنه لا يمكن تصور استعمال إبرة طافية على وجه مياه فى إناء ، عندما يكون البحر مضطرباً . وقد أضيفت إلى الإبرة المثبتة من وسطها لوحة تبين الجهات الأصلية وفروعها .

وكان هذا أول الطريق الذى سلكته التحسينات فى البوصلة حتى بلغت شكلها المعروف فى العصور الحديثة .

عن « صحيفة معهد الملاحة »

